Münster.1932.№ 18a Phil. Diss.

Die Beurteilung der Barock-Architektur

Ein Beitrag zur Geschichte der kunstgeschichtlichen Methode.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
einer Hohen philosophischen
und naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster.

Vorgelegt von

Else Padtberg
aus
Annen i. W.

Tag der mündlichen Prüfung: 30. November 1927.
Dekan: Professor Dr. Ettlinger.
Referent: Professor Dr. Wackernagel.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gliederung.

A.

Die Entwicklung der methodischen Probleme in der Barockforschung.

		Seite
Einleitung		1
I. Aeltere kulturgeschichtliche Richtung:		
1. Jakob Burckhardt: Der Cicerone	1855	3
2. Anton Springer: Handbuch der Kunstgesch.	1855	5
3. Wilhelm Lübke: Geschichte der Architektur	1855	6
II. Gottfried Semper und die materialistische Kunstbetrachtung		7
III. Anfänge positiver Wertung:		
1. Cornelius Gurlitt: Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus, Band V der Geschichte der neueren Baukunst von Burckhardt und Lübke	1867/89	9
2. Jakob Burckhardt: Briefe an einen Architekten	1870/89	12
IV. Aeltere entwicklungsgeschichtliche Methode:		
1. Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock	1888	14
2. August Schmarsow: Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste I und II	1896/97	16
3. Aloys Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom	1908	18
V. Zwischenstufen:		
1. Conrad Escher: Barock und Klassizismus	1910	20
2. Karl Horst: Barockprobleme	1912	21

Seite:

VI. Neuere entwicklungsgeschichtliche Methoden:

1. Paul Frankl: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst 1914 23
2. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe 1915. 1912 26
3. A. E. Brinckmann: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts (Handbuch d. Kunstgesch.) 31

VII. Die neue geistesgeschichtliche Methode:

1. Max Dvorak: Ueber Greco und den Manierismus (Jahrbuch für Kunstgeschichte) 1921/22 36
2. Werner Weisbach: Barock als Kunst der Gegenreformation 1921 37
3. Wilhelm Hausenstein: Vom Geist d. Barock 1920 40

VIII. Verbindung geistesgeschichtlicher und ästhetischer Methode:

1. Martin Wackernagel: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstgesch.) 1916/1920 42
2. Max Hauttmann: Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1921 43
3. Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Band III 1926 46

B.

Die Entwicklung einzelner Probleme in der Barockforschung.

I. Zur Frage der Entstehung des Barock:

1. Entstehung des Barock in Rom: 51
   Wölfflin
   Schmarsow
   Riegl.
2. Die Bedeutung Oberitaliens für die Raumform: 53
   Brinckmann.

Seite:

3. Entstehung des Barock in Deutschland: 53
Wackernagel
Hauttmann
Dehio.

4. Die geistesgeschichtliche Entstehung des Barock und der Manierismus. 55
Riegl
Weisbach
Pinder
Dvorak
Friedländer
Fröhlich-Bum.

II. Wesensbestimmung des Hochbarock: Das Malerische

1. Entwicklung des Begriffs des Malerischen: 60
Wölfflin.

2. Ablehnung des Begriffes des Malerischen: 61
Schmarsow
Brinckmann
Frankl.

3. Das Malerische als Ausdrucksmittel: 64
Weisbach.

III. Der Ausklang im Spätbarock und die Beurteilung des Rokoko:

1. Rokoko als Architekturstil: 65
Semper
A. v. Zahn
Schmarsow
Brinckmann
Rose.

2. Rokoko als Dekorationsstil: 67
Wackernagel
Dehio.

Literaturverzeichnis.

I. Über Methode:

Robert Hedicke, Methodenlehre der Kunstgeschichte, Straßburg 1924.

Erich Rothacker, Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1920.

Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917.

E. Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1916.

Edgar Wind, Zur Systematik der künstlerischen Probleme, Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwiss. 1924.

Erwin Panofsky, Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe. Zeitschr. für Aesthetik und allg. Kunstwiss. 1924.

Strygowsky, Der Wandel der Kunstforschung, Zeitschr. für bildende Kunst, 1915.

Hans Tietze, Die Zukunft der deutschen Kunstgeschichte, Zeitschr. für bildende Kunst, 1915.

Hans Paret, Zur kunstgeschichtlichen Periodeneinteilung, Zeitschr. für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1924.

Erwin Panofsky, Der Begriff des Kunstwollens, Zeitschr. für Aesthetik und allg. Kunstwiss. 1920.

Theodor Lipps, Zur Einfühlung, Leipzig 1913.

Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers, Zeitschr. für bildende Kunst, 1912/13, Heft 12.

Hans Tietze, Neue Literatur über den deutschen Barock, (1911/14). Rep. für Kunstwiss. 1915.

Erich Rothacker, Besprechung von Wölfflins Grundbegriffen, Rep. für Kunstwiss. 1919. Bd. 41.

August Schmarsow, Das Wesen der Architektonischen Schöpfung, Leipzig 1893.
August Schmarsow, Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen, Zeitschr. für Aesthetik und allg. Kunstwiss. 1919.
August Schmarsow, Die reine Form in der Ornamentik aller Künste, Zeitschr. für bildende Kunst 1924.
Heinrich Wölfflin, Prologomena zu einer Psychologie der Architektur. 1886.
Heinrich Wölfflin, Das Problem des Stils in den bildenden Künsten. Sitzungsbericht der kgl. Preuß. Akad. d. Wiss. 1911.
Heinrich Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken, Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. V.
A. E. Brinckmann, Einführungskapitel der Barockskulptur, Handb. der Kunstwiss. 1917.
A. E. Brinckmann, Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, 1922.

II. Ueber Kunsthistoriker:

Wilh. Waetzold, Deutsche Kunsthistoriker, Bd. II: Von Passavant bis Justi, Leipzig 1922.
Heinrich Wölfflin, Jakob Burckhardt, Rep. für Kunstwiss. 1897.
Heinrich Wölfflin, Jakob Burckhardt, Zeitschr. für bildende Kunst, 1917/18, Heft 7.
Otto Markwart, Jakob Burckhardt, Persönlichkeit und Jugendjahre, Basel 1920.
Max Dvorak, Nachruf für Riegl, Mitt. d. Zentralkomm. 1905.
Dagobert Frey, Max Dvoraks Stellung in der Kunstgeschichte, Jahrbuch für Kunstgesch. 1921/22.
Franz Landsberger, Heinrich Wölfflin, 1924.

III. Ueber Kunstgeschichte:

Karl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 1843/64.
Georg Dehio, Kunsthistorische Aufsätze, 1914.
Al. Riegl. Die spätrömische Kunstindustrie (Einleitung), 1901.
Wilh. Pinder, Deutscher Barock, die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts, 1913.
Werner Weisbach, Barock als Stilphänomen, Vierteljahresschr. 2, 1924.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547404_0040

A.

I.

Die Arbeit stellt sich die Aufgabe, die wertvollsten Bücher und Aufsätze, die von 1850 bis zur Gegenwart über den Barock erschienen sind, im Hinblick auf die Entwicklung und Wandlung der Wertung dieser Kunstperiode zu untersuchen. Da es sich beim Barock um ein Hauptgebiet der europäischen Kunstgeschichte handelt, ist die Geschichte seiner Beurteilung zugleich die Geschichte der Kunsthistoriographie selber. Es ergibt sich also eine doppelte Aufgabe und eine wechselseitige Beleuchtung. Beide Fragen sind getrennt behandelt. Der erste Hauptteil beschäftigt sich mit der Methode der einzelnen Forscher und der sich daraus ergebenden Einstellung zum Barock. Bei der Verschiedenartigkeit der zu Gebote stehenden Literatur — systematische Werke, Handbücher, Aufsätze, Vorlesungen — kann es nicht die Aufgabe sein, von jedem einzelnen Forscher ein vollständiges Bild zu geben, sondern es handelt sich nur um seine Einstellung zum Barock. „Es scheint mir auch zuletzt gar nicht so wichtig, wessen Kopf ein bestimmter Gedanke entsprang. Die Wissenschaft denkt in uns weiter, bedient sich der einzelnen Person, um ihre Wege und eventuell auch Irrwege zu vollenden."[1]) Der zweite Hauptteil behandelt den Stoff im Querschnitt nach den wichtigsten Problemen: Entstehung des Barock, Wesensbestimmung des Hochbarock und Beurteilung des Rokoko. Hier handelt es sich um die Einstellung der Verfasser zu konkreten Einzelfragen, im ersten Hauptteil um die Struktur der Wissenschaft selber.

II.

„Eine Wissenschaft entsteht unbewußt aus Instinkt nach unbewußter Methode. Ist sie da und reif entwickelt, so beginnt man, über ihre Methode nachzudenken."[1]) Ob unsere Wissenschaft wirklich schon

1) P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Vorwort VI.
2) Hedicke, Methodenlehre der Kunstgeschichte, Seite 14.

reif ist zur Formulierung einer endgültigen Methode, wie Hedicke es bereits unternommen hat, ist mindestens fraglich, angesichts der Tatsache, daß jeder bedeutende Forscher heute noch seinen eigenen Standpunkt entwickelt und rechtfertigt.

Jede Methode ist an den Stoff herangetragen, nicht latent in ihm enthalten. Die wirkliche Entwicklung hat keine Einschnitte und Zäsuren; aber wir brauchen ein Ordnungsprinzip, um die Fülle des Stoffes zu fassen, „eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung", nennt Wölfflin es. Auch ist Methode weder etwas Absolutes noch etwas Willkürliches, sondern jede Zeit hat die Kunstgeschichtsschreibung, die ihrer Weltanschauung, ihrer Denk- und Kunstrichtung entspricht.

Zwei typische Einstellungen kann man in allen Geschichtswissenschaften unterscheiden, also auch in der Kunstgeschichte. Rothacker nennt sie „die romantische und die rationale". Für die eine verläuft die Kunstgeschichte nach einer immanenten Gesetzmäßigkeit. Es gilt, die Geschichte der künstlerischen Probleme herauszuarbeiten, das begriffliche Rüstzeug zu schaffen, das allein eine exakte Behandlung des Tatsachenmaterials möglich macht. Es ist die rationale Methode der Naturwissenschaften seit 1850, die sich bis in die Gegenwart hinein auch in der Kunstgeschichte behauptet.

Daneben die grundsätzlich entgegengesetzte Auffassung, die keine Gesetze aufdecken will, sondern die gerade mit dem Irrationalen, Einmaligen, Unableitbaren im geistigen Geschehen rechnet. Diese Richtung sucht das Problem nicht im Werk, sondern in dem Phänomen des Genies, dem Geheimnis der Schöpfung. Sie hat im 19. Jahrhundert in der Romantik ihren Ursprung und läßt sich auch bis in die Gegenwart hinein verfolgen.

Zu dieser Spaltung im geistigen Verhalten kommt noch die dem Kunstwerk eigentümliche Dualität hinzu, die es von allen anderen historischen Tatsachen unterscheidet: jedes Kunstwerk hat einen doppelten Wert, einen formalen und einen inhaltlichen, einen Gegenwarts- und einen Vergangenheitswert, ein geistiges und ein optisches Element. Beide sind so verschieden, daß sie sich nur getrennt behandeln lassen, obwohl eine Annäherung beider Methoden ideales Ziel der Kunstgeschichtsschreibung sein muß.

III

Unser Thema beginnt mit der Mitte des vorigen Jahrhunderts. 1855 erscheinen drei grundlegende Werke der neueren Kunstgeschichte: Jakob Burckhardts „Cicerone", Lübkes „Geschichte der Architektur" und Springers „Handbuch der Kunstgeschichte".

JAKOB BURCKHARDT

ist von Hause aus Historiker, geschult in Rankes Seminar in Berlin und unter dem Einfluß von Kugler und Schnaase. Er besaß eine starke dichterische Einfühlungsgabe und die Fähigkeit, das Charakteristische und Wesentliche vergangener Epochen intuitiv zu verstehen. Aber während Ranke und vor allem Schnaase sich noch an der philosophischen Geschichtsschreibung der Romantik orientierten, war Burckhardt eine durch und durch zum anschaulichen Denken veranlagte Natur. Zur Anschauung rechnete er auch die Geschichtsquellen, wie er andererseits die Kunst, die bildende wie die Dichtkunst, für wertvoller hielt für das Verständnis der Menschheitsgeschichte als jene. In einem Brief an Kinkel vom 17. IV. 1847 sagt er: „. . ., daß wahre Geschichtsschreibung ein Leben in jenem feinen geistigen Fluidum verlangt, welches aus Monumenten aller anderen Art, aus Kunst und Poesie ebenso gut dem Forscher entgegenweht, wie aus den eigentlichen Skriptoren." Diese Neigung zum Anschaulichen führt Burckhardt in der Zeit um 1850 von der Kultur- zur Kunstgeschichte. Sein „Cicerone" entsteht auf Reisen in Italien vor den Kunstwerken selbst. Damit tritt Burckhardt in die Fußtapfen des Mannes, von dem er im Cicerone im Abschnitt über den Dom von Triest sagt, daß die Kunstgeschichte ihm vor allem „den Schlüssel zur vergleichenden Betrachtung, ja ihr Dasein" zu verdanken habe, nämlich Winckelmanns. Auch ihn hatte von Begriffen und Theorien weg nach Erfahrung und Anschauung verlangt. Auch seine „Geschichte der Kunst des Altertums" (1764) ist in Rom vor den Kunstwerken entstanden.

Entsprechend seinem naiv sinnlichen, unphilosophischen Verhältnis zur Kunst will Burckhardt in seinem „Cicerone" allein die künstlerischen Werte herausarbeiten, absehen von außerkünstlerischen, kulturellen Beziehungen. Es liegt ihm nicht an einer begrifflich konstruierten Zusammenfassung des ganzen Verlaufs. So wie er in seiner „Kultur der Renaissance in Italien" 1860 mosaikartig alle kulturellen Aeußerungen der Zeit zur Veranschaulichung der Mannigfaltigkeit des Lebens zusammentrug, gleichsam einen Querschnitt durch die ganze Epoche bietend, so ordnet er auch im „Cicerone" den Stoff nicht nach Perioden, sondern nach Kunstgattungen, keine Entwicklung,

nur eine allgemeine Charakteristik des Stiles gebend. Also er behandelt für unsere Epoche nacheinander Kirchenfassaden, Türme, Kuppeln und Innenräume, Dekorationen usw. Innerhalb der Unterabschnitte wechselt die Fragestellung. Die Anordnung geschieht teils nach landschaftlichen und geographischen Gesichtspunkten, wie in den Abschnitten über Malerei: „Bologneser", „Mailänder", „Florentiner Eklektiker", bald nach inhaltlichen: „Profane Malerei", „Biblisches-Mythologisches", „Das Sittenbild", „Schlachtenmalerei", bald nach ästhetischen, wie im Abschnitt über „Symetrie und Komposition". An künstlerischem Formverständnis lag Burckhardt in erster Linie, nicht an der kritisch-historischen Ordnung der Denkmäler. Aber gerade in ihrer Systemlosigkeit haben seine Werke erst einen unverwelklichen Reiz, „. . . für immer ein leuchtender Beweis, daß der Mensch wirklich aus dem Glauben allein, ohne des Gesetzes Werke selig wird," sagte Rintelen zu Burckhardts 100. Geburtstag.

„Die Kunstgeschichte nach Aufgaben behandeln, das ist mein Vermächnis", sagte Burckhardt an seinem 75. Geburtstag. Am konsequentesten hat er diese Methode befolgt in seiner „Geschichte der Renaissance in Italien". 1867. Außerdem ist noch ein anderes wichtiges Zeugnis für diese Auffassung erhalten in einem Brief an Albert von Zahn, dem Neuherausgeber des „Cicerone", vom 28. 10. 1869: „Mag es Ihnen vielleicht zudringlich erscheinen, so wiederhole ich doch meinen Wunsch: wie schön es wäre, wenn Sie die Kunstgeschichte der deutschen Blütezeit, abgelöst von der Künstlergeschichte und -biographie bloß nach den Sachen und nach den bewegenden Kräften und Gesamtgraden des Könnens darstellen wollten! Ich bin überzeugt, daß die Zukunft der ganzen Kunstforschung wesentlich nach dieser Seite hin liegt."

Außer dieser methodischen Erneuerung hat Jakob Burckhardt der Kunstgeschichte noch einen anderen wertvollen Gewinn hinterlassen, das ist seine ästhetische Sprache, die etwas von dichterischem Glanz und künstlerischer Farbigkeit hat, und das Sinnliche des künstlerischen Eindrucks in einem lebendigen Wort wiederzugeben weiß. „Die Genialität des Buches besteht im schlagenden Einzelwort. Kein Buch des 19. Jahrhunderts hat mehr augenöffnend gewirkt."[1]) Die Originalität und Selbständigkeit seiner Persönlichkeit befähigten Burckhardt, unabhängig von überkommenen Meinungen, sich sein Urteil nach eigenem Erlebnis zu bilden. So kam es, daß er, dessen ganze Persönlichkeit es aus Wahlverwandschaft zur Klarheit und Harmonie der Renais-

1.) Wölfflin, „Das Erklären von Kunstwerken".

sance hinzog, doch zuerst die stilistischen Formulierungen fand für den Barock, dar ihn als dumpfe ausgeartete Kunst abstieß, als ein verwilderter Dialekt" der Renaissance und daß man auch schon bei ihm die Anfänge und Mittel zu einer neuen Bewertung des Barock findet. Bei der Architektur verweilt Burckhardt am längsten, wohl in der richtigen Erkenntnis, daß man zum Verständnis des Stiles von ihr ausgehen müsse.

ANTON SPRINGER.

Handbuch der Kunstgeschichte Bd. 4. Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, 1855.

Burckhardt hatte sich von der philosophischen Kunstbetrachtung der Romantik entfernt, indem er vom subjektiv künstlerischen Erlebnis ausging, Springer, indem er sich auf den Boden exakter wissenschaftlicher Forschung stellte. Empirisch-philologisch ist seine Methode, keine Gesetzes-, sondern Tatsachenforschung. Kunstwerke sind nicht dazu da, im Sinne der Romantik philosophische Spekulation zu veranschaulichen. Was an ihnen zu beschreiben und zu beobachten ist, darauf kommt es an. Springers Methode nähert sich den Naturwissenschaften und ihrem Positivismus. Empirie steht höher als Konstruktion. Keine künstlerischen Deutungen und Formprobleme, sondern Formbeschreibung und -vergleichung, Motivgeschichte gibt er.

„Jede Kunstgattung, jede Kunstweise besitzt ihre eigene Geschichte. Ist einmal eine bestimmte Einzelform oder eine zu einem Gesamtbilde verbundene Summe von Formen geschaffen worden, so gehen die folgenden Geschlechter daran, alle Wirkungen, welche in ihnen ruhen, alle künstlerischen Folgerungen, welche man aus ihnen ziehen kann, an das Licht zu bringen. Wie diese innere Lebenskraft der künstlerischen Formen sich äußert, wie sie den Ausdruck wechselt, allmählich aufgebraucht wird, das zu verfolgen und dabei den fördernden oder hemmenden Einfluß der herrschenden Geistesströmungen, den Zusammenhang zwischen dieser selbständigen Formentwicklung und dem allgemeinen Kulturleben nachzuweisen, gehört zu den lohnendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Forschung." (S. 246).

Aus dieser Stelle ersieht man, wie er einerseits nach Spezialisierung der einzelnen Kunstzweige und Behandlung ihrer Entwicklung im Sinne der Naturwissenschaften strebt, andererseits doch auch noch in der Kul-

turphilosophie Schnaases steckt. Dessen Lehre vom Volksgeist kehrt auch bei ihm wieder.

Der Kunst des 18. Jahrhunderts fehlen die Wurzeln im Volkstume. Sie war eine höfische Kunst, allein den Vornehmen der Gesellschaft und des Geistes verständlich. „Daher widerstand sie so schlecht den Stürmen der Zeit und konnte, als das höfische Wesen zusammenbrach, einfach von der Erde weggefegt werden. . . . Daher konnte sie sich auch zu ehrlicher Wahrheit niemals emporschwingen und behielt immer einen gleißnerischen, maskenhaften Zug. Denn wahr ist in der Kunst und auf die Dauer packend und ergreifend nur, was in der Volksseele wurzelt."

Das Entscheidende für Springers Stellungnahme zum Barock ist sein Streben nach wissenschaftlicher Objektivität, bei der Neigung oder Abneigung des Betrachters nicht mitsprechen dürfen: darum versucht er auch, dem Barock gerechter zu werden als Burckhardt und Lübke. Während Burckhardt bei Borrominis Kirche St. Carlo alle quattro Fontane von dem „verrufenen" Innenraum spricht und Lübke von „widersinnigsten architektonischen Gebilden" und äußerster Entartung, findet Springer, daß man ihm wenigstens große dekorative Wirkung nicht absprechen kann.

„Der Barockstil verkörpert die Empfindungsweise der Zeit vortrefflich" (S. 248), hat also historische Berechtigung. „Am wenigsten ist es gestattet, den Beigeschmack des Verwerflichen und Verächtlichen, welche die parteiischen Erfinder des Namens diesem gaben, ernst zu nehmen."

Uebrigens sind bei Springer von den 155 Seiten über die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts nur etwa 22 einschließlich der Abbildungen der gesamten europäischen Architektur, dem Kunstgewerbe und der Plastik gewidmet. Alles Uebrige befaßt sich mit der italienischen, holländischen, deutschen, französischen, spanischen Malerei, sodaß

LUEBKE

— Geschichte der Architektur, von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart 1855. —

in seinem Vorwort recht hat: „Malerei und Skulptur erfreuen sich in weiten Kreisen allgemeiner Teilnahme, wachsenden Verständnisses . . . Anders steht es mit der Architektur, obwohl sie die älteste, allgemeinste und ehrwürdigste unter den bildenden Künsten ist, ... , so trifft man selbst in gebildeten Kreisen fast nirgends ein Verständnis derselben, ja es fehlt sogar an der Kenntnis der notwendigsten Grundbegriffe."

Das Verständnis, das Lübke wecken will, gilt hauptsächlich der „überaus reifen und herrlichen Epoche" der mittelalterlichen Kunst, die auch den größten Raum einnimmt in seinem Buch. „Die neuere Baukunst", unter der er die Renaissance von 1420 bis 1800 versteht, umfaßt kaum 20 Seiten. Davon sind 2 Seiten der „Epoche der Verwilderung, der emanzipierten Dekoration" gewidmet: „was für den gotischen Stil die Gotik des 15. Jahrhunderts, das ist der Barockstil für die Renaissance." Die Architektur gerät in eine „wilde Raserei", nimmt den Charakter „pomphafter Prahlerei" an, „hinter welcher sich die innere Leere der Empfindung vergeblich zu verbergen sucht." In der exakten Tatsachenforschung mit Springer verwandt, zieht er auch wie dieser kulturgeschichtliche Parallelen zur Erklärung seiner Ergebnisse heran. „Die Architektur im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der Menschheit zu betrachten, nachzuweisen, wie in ihren Werken die geistigen Richtungen der Völker, des Jahrhunderts klar sich aussprechen", darauf kommt es ihm vor allen Dingen an.

So hat er auch für die Willkür, Entartung und Auflösung der Architektur eine Erklärung in der geistigen Struktur des 16. und 17. Jahrhunderts. Es ist die Zeit, in der das neue geistige Prinzip der freien Individualität in die Welt tritt, die Zeit der Reformation und Gegenreformation.

„Es entsteht ein Katholizismus der forcierten Uebcrreizung, der künstlerischen Verzückung . . . . die Religion ist nun Parte'sache, Gegenstand der Agitation, willkommene Ableitung der leidenschaftlichen Aufregung eines Innern, das im Rausch der Exstase Schutz sucht vor dem Nagen des Zweifels. In dieser allgemeinen Gärung verliert auch die S ttlichkeit ihren letzten Halt, und es entsteht ein Haschen nach Aeußerlichkeiten, nach frivolem Genießen . . . " (S. 351).

Also Lübke begründet seine Ablehnung kulturgeschichtlich, Burckhardt ästhetisch. Wir werden sehen, daß mit der späteren ästhetischen Neuwertung auch eine geistige Neuwertung parallel läuft.

IV.

GOTTFRIED SEMPER.

Der Stil (1860-63-), in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. 2 Bde.

Schließlich ist kurz auf den Einfluß Gottfried Sempers in der Kunstgeschichtsschreibung der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einzu-

gehen. Sein Hauptwerk „Der Stil" entstand in London, wo er bei der Gründung des South-Kensington-Museums beteiligt war. Das Buch ist ein typisches Zeugnis des naturalistischen Zeitalters und naturwissenschaftlichen Denkens. Nicht mehr die Zusammenhänge von Philosophie und Geschichte, Kunst und Leben will er aufdecken, sondern diejenigen von Gebrauchszweck, Technik, Material. Diese Ueberschätzung des Handwerklichen erklärt sich wohl daraus, daß er selbst ein ausübender Künstler und das eigentlich Künstlerische ihm selbstverständlich war. Unter dem Einfluß Sempers erklärt auch Robert Dohme (Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, Zeitschrift für bildende Kunst 1878) das Werden eines neuen Stiles als „ein natürliches Ergebnis aus den baulichen Idealen der Zeit und eine Folge konstruktiver Notwendigkeit".

Wie die Gründung des Londoner Museums den Verfall des Kunstgewerbes aufhalten sollte, so auch Sempers Buch. Es handelt nur von den dekorativen Kleinkünsten, der erste Band von der Textilkunst, der zweite von der Keramik. Semper faßt die Entstehung des Barock als eine Reaktion der Kleinkünste gegen die Monumentalität des 16. Jahrhunderts, als eine willkürliche Behandlung architektonischer Formen in dem Streben nach größerer Freiheit und Originalität auf (Bd. 2 S. 338). Es kommt schließlich dahin, daß die Architektur dem Einfluß der Kleinkünste unterliegt. Im Norden ist die „reizend willkürliche Spätrenaissancearchitektur" des Heidelberger Schlosses, „eine Art Möbelarchitektur", ein Beispiel dafür. In Italien verfällt man gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf gekuppelte Säulen, geschweifte Flächen, denen die Gebälke nachzufolgen haben. Und dieser „leidige Kommodenstil" wird auf die Palast- und Kirchenfassaden übertragen. Den Höhepunkt erreicht diese Vorherrschaft der dekorativen Künste im Rokoko. Dieses ist aber kein Architekturstil, sondern allein eine Angelegenheit der Dekoration und des Kunstgewerbes. Den Barock als Architekturstil lehnt Semper ab als den „unerfreulichen Ausgang" der Renaissance, mit seiner willkürlichen Behandlung architektonischer Formen, seiner formalen Schrankenlosigkeit.

Zehn Jahre später beginnt die Kunstgeschichtsschreibung bereits, einen neuen Kurs einzuschlagen, und Wölfflin nimmt in seinem Buch „Renaissance und Barock" Stellung gegen die materialistische Auffassung von der technischen Entstehung künstlerischer Formen in der Ueberzeugung, „daß die Technik niemals einen Stil schafft, sondern wo man von Kunst spricht, ein bestimmtes Formgefühl immer das Primäre ist".

A. V.

Bevor auf die neue entwicklungsgeschichtliche Methode der Kunstgeschichte eingegangen werden kann, muß noch das große dreibändige Werk von

CORNELIUS GURLITT

— Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus.
I. Geschichte des Barockstiles in Italien.
II. Geschichte des Barockstiles, des Rokoko u. des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England.
III. Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland.
In Bd. V. der neueren Baukunst von Burckhardt, Lübke, Gurlitt. 1887—1889. —

besprochen werden, mit dem eigentlich die deutsche Barockgeschichtsschreibung erst beginnt. Es umfaßt sämtliche westeuropäischen Länder mit Ausnahme von Spanien, Sizilien und Skandinavien und ist zum ersten Male eine ausführliche Gesamtdarstellung dieser bisher doch immer nur gestreiften und fragmentarisch behandelten Epoche. Eben in dieser Tatsache liegt die große und bahnbrechende Bedeutung dieses Werkes. Eine große Zahl von Denkmälern und Künstlernamen tauchen hier zum ersten Mal auf. Durch die große Menge neuen Materials, die er herbeiträgt, hat Gurlitt der Einzelforschung erst die breitere Grundlage geschaffen, und wenn auch das Entwicklungsbild, das er gibt, vielfache Lücken hat und manche Korrekturen erforderlich waren, so sind hier doch einmal über die enge Lokalforschung hinaus die Zusammenhänge des Ganzen in eine Uebersicht gebracht.

Weniger im Methodischen als im Stofflichen liegt also Gurlitts Verdienst. Sein Standpunkt ist ein möglichst objektiver. Er will die Geschichte der Entwicklung schildern, diese nicht von vorher gefaßten ästhetischen Grundsätzen aus aburteilen. In diesem Streben nach wissenschaftlicher Objektivität ist Gurlitt Springer verwandt, der auch einen Stil nicht loben oder tadeln will, sondern ihn nach den Grundsatz beurteilt, ob er der richtige Ausdruck seiner Zeit ist. Dementsprechend nimmt auch das Kulturgeschichtliche in Gurlitts Buch einen breiten Raum ein.

Die Gliederung des weiten Stoffgebietes geschieht für Italien nach den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten, da in dieser Epoche „das Ich der Künstler selbst so kräftig hervortritt“ wie in keiner anderen. Für Deutschland ergibt sich ein anderes Einteilungsprinzip: eine süddeutsche katholische und eine norddeutsche protestantische Richtung.

Es ist wichtig, sich kurz den Längsschnitt der Entwicklung, wie Gurlitt ihn darlegt, klarzumachen, damit die späteren Abweichungen von ihm und über ihn hinaus erkannt werden können.

Gurlitt setzt erst ein nach Michelangelo und Palladio. Diese beiden großen Namen beschließen die Renaissance und weisen zugleich auf den Zwiespalt der künstlerischen Ideale, um die der Kampf der Geister in den folgenden Jahrhunderten geht.

Der Barockstil beginnt in Florenz mit Buontalenti und seiner Schule und in Venedig mit den Palästen Scamozzis und Longhenas.

In Rom wird die Entwicklung lange gehemmt durch die Renaissancetheoretiker, durch Vignolas Regelstrenge und Fontanas Phantasielosigkeit. Erst Bernini und Borromini sind die eigentlichen Nachfolger Michelangelos und wagen den kühnen Umschwung ins Barock.
In Frankreich wird der Kampf zwischen Barock und Klassizismus ausgetragen in dem Kampf zwischen Bernini und Perrault um die Louvrefassade. Perrault siegt. Mit Hardouin Mansart erringt dann die französische Klassik den Vorrang vor dem italienischen Barock. Seit der Schloßkapelle von Versailles und dem Invalidendom hat Frankreich die führende Stellung in Europa eingenommen.

Vor Frankreich hatte schon Holland einen Klassizismus ausgebildet, der in dem Amsterdamer Rathaus von van Campen gipfelt. Aber das protestantische Holland gewann auf Frankreich keinen Einfluß.

Wohl aber auf Norddeutschland. Hier bilden die Holländer und nach ihnen die Hugenotten die volkstümliche Kunst im Sinne einer überlegenen akademischen Schulung um. In Süddeutschland arbeiten italienische Maurer und Stukkatoren. Um 1690 etwa macht sich Deutschland aber frei vom ausländischen Einfluß. Gleichzeitig im Norden und im Süden treten die großen Baumeister auf, die den deutschen Barock zur Vollendung führen und italienische Raumgröße mit deutscher Phantasie verbinden: Hildebrand, Fischer von Erlach, Prandauer, Dientzenhofer, Pöppelmann, Bähr, Schlüter.

Der Kampf zwischen dem Geist Palladios und Michelangelos hatte sich im klassischen Frankreich nach Bernini und Perrault noch einmal wiederholt zwischen dem strengen Theoretiker Blondel und dem in Italien geschulten Lebrun. Wenn auch der Sieg zuerst völlig auf Seiten des ersteren war, so war doch auch die Kraft des Gegners nicht gebrochen, und der Barock wurde im Rokoko in verfeinerter, nur kraftloserer und zierlicherer Form wieder heraufge-

geführt In dieser phantasievollen Spätstufe hat es sich am längsten gehalten in Deutschland.

Um 1750 entsteht wieder eine klassizistische Welle und zwar diesmal in England. Von englischer Kunst wußte man vor Gurlitt fast nichts in Deutschland. Er zeigt, wie mit dem Beginn der großen Einwirkung englischen Geistes auf dem Festland auch die englische Baukunst für Europa maßgebend wurde und wie das Empire in England entstand ebenso wie die Tischlergotik und der englische Garten. Friedrich der Große stand unter diesem englischen Einfluß.

Gurlitt hat also schon die fortdauernde Auseinandersetzung zwischen Klassik und Barock oder zwischen gesetzmäßigem und individuellem Kunstschaffen herausgearbeitet. Man könnte die Kunst der Nachrenaissance-Zeit in eine michelangeleske und eine palladianische scheiden, meint er. Basiert und begründet ist dieser künstlerische Zwiespalt für Gurlitt in einem geistigen, kulturellen.[1])

Gurlitts geistesgeschichtliche Urteile sind noch von Schnaase her, seine ästhetischen von Jakob Burckhardt bestimmt.

Man vergleiche folgende Stelle bei Schnaase (Gesch. d. bild. Künste Bd. I S. 87): „So ist also die Kunst einer jeden Zeit der vollständigste Ausdruck des jedesmaligen Volksgeistes", mit Gurlitt Teil 1 S. 458: „Wenn es nun die Aufgabe des Künstlers ist, seiner Zeit den rechten Ausdruck zu schaffen, wer will dann die Meister des Barockstiles schelten, daß auch sie dieselbe sich gestellt haben."

Das stilistische Merkmal des Barock ist für Gurlitt wie für Burckhardt das Streben nach der malerischen Wirkung. Der Raum soll malerisch beleuchtet sein, d. h. nicht gleichmäßig flutendes Licht haben, sondern Steigerung von dunkel zu hell. Die Farben sollen nicht gleichwertig nebeneinanderstehen, sondern unter einen Gesamtton gebracht und durch feine Uebergänge zusammengehalten werden. An der Außenarchitektur muß die malerische Wirkung durch plastische Gestaltung erreicht werden, wodurch die Kunst des Profilierens eine erstaunliche Steigerung erfährt.

Borromini hat dieser malerischen Schönheit zum Siege verholfen. „Er verwendet selbst die Säule, das Gebälk nur von dem Gesichtspunkt aus, ob an dieser oder jener Stelle ein Schatten, ein Vorsprung, ein Abschluß der Massen nötig sei."

In Deutschland ist ihm an Geist- und Gestaltungskraft Prandauer an die Seite zu stellen. Seine Profile sind mit ihren scharfen Unter-

1.) Vergl. Teil I. Einleitung S. 6.

schneidungen unverkennbar. Er erkannte, daß er derbe Mittel anwenden müsse, um feste Schattenlinien zu erlangen und „bei nordischem Licht eine gleichwuchtige Formgebung wie sie die Sonne des Südens scharf gerissenen und doch zarten Profilen verleiht."

Um Gurlitts Arbeit zu würdigen, muß man sich den Stand der Forschung zu seiner Zeit vergegenwärtigen. Dazu ist das Buch von

GUSTAV EBE

— Die Spätrenaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 1886. —

geeignet. Es behandelt nicht nur die Architektur wie Gurlitt, sondern ebenso Plastik, Malerei, Kunstgewerbe, Dekoration. Er hält die Malerei für die vorherrschende Kunst des Barock, der Architektur und Plastik zu folgen haben. Der Kirchenbau ist nach Ebe „die schwache Seite der gesamten Spätrenaissanceperiode, wenn man von der absoluten Größe und imposanten Raumentwicklung der entstehenden Monumente absieht" (Vorwort VIII). Borromini und Bernini werden mit Fontana und Juvara in einem Atem als Vertreter des italienischen Hochbarocks genannt.

Für Deutschland erscheint ihm Berlin als der Mittelpunkt alles Schaffens. Dort widmet er Preußen 13 Seiten, dem ganzen übrigen Deutschland 18. Schlüter soll eine deutsche Klassik gegründet haben, analog der französischen. Die Frauenkirche in Dresden wird zum Zopfstil gerechnet.

Man begreift die Größe der Leistung Gurlitts, der in dieser verwirrenden Stoffülle Ordnung zu schaffen, lange Reihen von Beziehungen, sowie Orts- und Schulverbände aufzustellen versuchte.

Seine Hineignung zum Barock begründet Gurlitt, wie schon gesagt, kulturgeschichtlich: jeder Stil ist als Zeitausdruck berechtigt. Sie auch ästhetisch zu begründen, blieb seinen mit völlig neuer Methode einsetzenden Nachfolgern: Wölfflin, Schmarsow, Riegl überlassen.

Noch einmal ist auf

JAKOB BURCKHARDT:

— Briefe an einen Architekten 1870—1889, 6. Auflage 1913, . . . —

zurückzukommen. Schon am 5. IV. 1875 schrieb er an Alioth: „Mein Respekt vor dem Barocco nimmt stündlich zu, und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was dem Zweck dient, sondern auch für den schönen Schein."

Wenn man damit die Einleitung des Barockabschnittes im „Cicerone" vergleicht, wo es heißt: „Man wird fragen, wie es nur einem Freunde

reiner Kunstgestaltungen zuzumuten sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versenken", so fragt man sich, woher diese einschneidende Wandlung des Urteils?

Während man bei Gurlitt eine tiefere ästhetische Begründung seiner positiven Bewertung des Barock vermißt, ist sie von Burckhardt wohl zu erwarten. Man findet sie in der 1867 erschienenen „Geschichte der Renaissance in Italien".

Es handelt sich um die beiden Begriffe: organischer Stil und Raumstil. Schon im „Cicerone" tauchen sie auf in der Einleitung des Kapitels über die Hochrenaissance. Ausführlicher in § 30, 31 und 61 der Geschichte der Renaissance. Organische Stile sind nur der griechische und der gotische. „Die Schöpfung eines organischen Stiles hängt von hoher Anlage und hohem Glück ab, namentlich von einem gewissen Grade unbefangener Naivität und frischer Naturnähe und es hat seine Gründe, daß das Phänomen nur zweimal in der Kunstgeschichte vorgekommen ist". (§ 61).

können schöne und großartige Hauptverhältnisse darstellen und stellen

Die Renaissance dagegen ist ein Raumstil, der ein neues Weltalter in der Baukunst heraufführt. Der spät-römische, der byzantinische und der spät-gotische Stil streben mehr nach Raumschönheit als nach Entwicklung der Form. Sobald nämlich die organischen Stile, die immer nur einen Raumtypus ausbilden — der rechtwinklige Peripteraltempel, die mehrschiffige Kathedrale — zu kombinierten Grundplänen übergehen, schlagen sie in Raumstile um.

sie zuweilen wirklich dar", während venezianische Kirchenfassaden nur

Immer die Spätstile sind also Raumstile. Von hier aus mußte Burckhardt auch zum Verständnis des Barock kommen, bei dem sich die „kombinierten Grundpläne" zu Raumphantasien steigern.

Burckhardt hat ein feines architektonisches Gefühl. Er kann schon im „Cicerone" selbst den „Fratzengebilden" borrominesker Fassaden marmorne Schreinerarbeiten sind. Dagegen nennt er Pozzos Entwürfe im „Cicerone" noch „Fieberphantasien der Architektur" (S. 347).

Man vergleiche dagegen den Brief an Alioth vom 11. VIII. 1877, wo er einen Stich von Bibbiena, der die „fabelhaft tollste Barockprachthalle mit einer phantastischen Perspektive nach allen Seiten darstellt" sein Leib- und Hauptblatt nennt. Und in späteren Briefen an denselben vom 6. und 7. März, und vom 2. April 1882 rät er ihm zu seiner Ausbildung in der Architekturmalerei „großartigen Barocco beim Mondschein zu studieren," Pozzo und Bibbiena einzusehen und überhaupt namentlich

zu den drei großen Tätigkeiten des Barock ein Verhältnis zu gewinnen: zur dekorativen Freskenmalerei, Theatermalerei und Prospektmalerei in Oel.

Hiermit ist also schon bei Burckhardt, der so lange das ästhetische Urteil maßgebend beherrscht hat, die formal künstlerische Rehabilitation des Barock vorbereitet.

VI.

Mit HEINRICH WOELFFLIN

— Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien. 1888. —

wird die Linie, die bei Winkelmann begann und zu Jakob Burckhardt führte, fortgesetzt. Burckhardts Nachfolger auf dem Baseler Lehrstuhl, ist er auch sein Nachfolger in einer genetisch künstlerischen Betrachtung der Kunstwerke. „Einen Beitrag zur Stilgeschichte, nicht zur Künstlergeschichte" nennt er seine Abhandlung „Renaissance und Barock", und sein System noch einmal zusammenfassend, erklärt er im ersten Bändchen der von Hans Tietze herausgegebenen „Bibliothek der Kunstgeschichte" („Das Erklären von Kunstwerken") 1921: „Der ästhetische Standpunkt ist für ein Kunstwerk der natürlichste. Est im Gefühl für Qualität bewährt sich das künstlerische Verhältnis des Menschen zu den Dingen".

„Kunstgeschichte ohne Namen", das ist das Schlagwort, das zu Wölfflin gehört wie zu Burckhardt „Kunstgeschichte nach Aufgaben". Besser vielleicht: Kunstgeschichte nach Kategorien. Wenn sein System auch noch lange reifen muß, um zur Klarheit der Grundbegriffe zu kommen, so sucht er doch auch in dieser frühen Arbeit schon nach den Gesetzen, die allem künstlerischen Wandel zu Grunde liegen. „Meine Absicht war, die Symptome des Zerfalls zu beobachten und in der „Verwilderung und Willkür" womöglich das Gesetz zu erkennen, das einen Einblick in das innere Leben der Kunst gewährte. Ich gestehe, daß ich hierin den eigentlichen Endzweck der Kunstgeschichte erblicke." (Vorwort).

Wölfflin behandelt nur die Architektur. Er begann schon seine Dissertation[1]) mit der Frage: „Wie ist es möglich, daß architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können" und gibt die Antwort: „unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen".

1.) Prologomena zu einer Psychologie der Architektur, 1866.

(S. 13). Also ein psychologischer Standpunkt, wie ja schon im Titel der „Prolegomena" angedeutet.

Diese Reduktion der Stilformen auf die menschliche Gestalt ist folgendermaßen zu verstehen: die Proportionen haben nicht nur intellektuellen, formgesetzlichen Wert, sondern auch physischen. Die Forderung der Symetrie liegt in der Anlage unseres Körpers. Die von unten nach oben feiner werdende Durchbildung einer Palastfassade gleicht der Bedeutung des Kopfes für den menschlichen Körper als dem am feinsten entwickelten Teil.

Das Körperliche wird aufgefaßt als das Mittelding zwischen dem Seelischen und seiner Darstellung in der Kunst. Die Architektur kann zwar nicht unmittelbar Affekte darstellen, wie Malerei und Plastik, aber die großen Daseinsgefühle findet man auch in ihr ausgedrückt.

Kulturgeschichtliche Betrachtung lehnt Wölfflin ab.. Es heißt zwar auf Seite 65: „Einen Stil erklären kann nichts anderes heißen, als ihn nach seinem Ausdruck in die allgemeine Zeitgeschichte einreihen, nachweisen, daß seine Formen in ihrer Sprache nichts anderes sagen, als die übrigen Organe der Zeit," aber es wird keine kulturgeschichtliche Schilderung gegeben und die neue Baukunst in sie eingereiht, sondern das neue Körpergefühl bestimmt die Formphantasie des Künstlers.

„Man findet sehr viel Lächerliches in den sogenannten kulturhistorischen Einleitungen, die jeweilen einem Stil in den Handbüchern vorausgeschickt zu werden pflegen. Sie fassen den Inhalt großer Zeiträume unter sehr allgemeinen Begriffen zusammen . . . Gewinnt das Ganze dadurch schon einen blassen Charakter, so fühlt man sich vollends verlassen, wenn man nach den vermittelnden Fäden sucht, die diese allgemeinen Tatsachen mit der fraglichen Stilform verbinden sollen". Wölfflin kann keinen Zusammenhang erkennen zwischen der Zelle des scholastischen Philosophen und der Bauhütte des Architekten, zwischen Scholastik und Gotik, Jesuitismus und Barock. Das Vermittelnde zwischen dem Seelischen und seiner Darstellung in der Kunst ist ihm eben das Körperliche.

Der Wandel des Körperlichen beruht allerdings auf einem Wandel der Zeitstimmung. Auf das heitere Lebensgefühl der Renaissance mußte erst eine tiefernste Zeit folgen, ehe die von Unruhe und Unbefriedigtsein durchwühlten mediceischen Grabfiguren entstehen konnten.

Methodisch ist Wölfflin noch weit entfernt von den „Grundbegriffen" und von der Konzentration allein auf die immanente Entwicklung der künstlerischen Probleme. Literatur und Musik werden zum Vergleich herangezogen, Ariost, Tasso, Richard Wagner.

Ist Wölfflin in seiner großen anschaulichen Begabung Burckhardt ähnlich, so hat er doch auch starke Neigung zum Logischen und Gesetzmäßigen. Schon als Thema seiner Dissertation wählte er ein ästhetisches und kein historisches. Am Schluß der Prologomena heißt es: „Man kann erst da exakt arbeiten, wo es möglich ist, den Strom der Erscheinungen in festen Formen aufzufangen. Diese festen Formen liefert der Physik zum Beispiel die Mechanik. Die Geisteswissenschaften entbehren noch dieser Grundlage. Sie kann allein in der Psychologie gesucht werden. Diese würde auch der Kunstgeschichte erlauben, das Einzelne auf ein Allgemeines, auf Gesetze zurückzuführen. Die psychologische Basis wäre dann die Organisation des menschlichen Körpers als der gleichbleibende Nenner in allem Wechsel."

In seinem ästhetischen Urteil steht Wölfflin in seiner ersten Arbeit noch unter der Einwirkung von Theodor Lipps und kommt in der Bewertung des Barock über Burckhardt nicht hinaus. Die psychologische Wirkung auf den Betrachter, sein ästhetisches Erlebnis, das mit Hilfe der Einfühlung auf das Objekt zustande kommt, ist auch für Lipps der Ausgangspunkt. Er läßt als Gegenstand ästhetischen Genusses nur schöne Gegenstände gelten, lehnt alles Häßliche ab, ist also notwendig Gegner einer expressionistischen Kunst, der es auf Ausdruck mehr ankommt als auf Schönheit. Aus diesem Grunde mußte auch Wölfflin den Barock ablehnen, und es genügt ihm, die Merkmale seiner Entstehung festzustellen, ohne auf den reifen Stil, dessen Voraussetzung die frühe Entwicklung war, einzugehen.

Vor allem aber ist es persönliche Neigung wie bei Burckhardt, die ihn zur Renaissance hinzieht, die „langsamer und leiser" als der Barock, „aber desto nachhaltiger" auf ihn wirkt. Er möchte „ewig in ihrem Bezirk weilen" (S. 24).

AUGUST SCHMARSOW.

Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste.

I. Zur Frage nach dem Malerischen sein Grundbegriff und seine Entwicklung. Leipzig 1896.

II. Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. 1897.

War schon bei Wölfflin in seiner frühen Darstellung das Bestreben, vorzudringen zu den tieferen Ursachen der Entwicklung, zu erkennen, so ist Schmarsow in diesem systematischen Streben nach Erkenntnis der inneren Struktur und des Wesens der künstlerischen Tätigkeit in den „Beiträgen", den frühesten

seiner großen systematischen Werke, noch weiter gekommen. „Wer aber das Gesetz erkennen will, darf strenge Begriffsbestimmung nicht scheuen. Erst auf Grund einer klaren, völlig durchgearbeiteten Unterscheidung ist es möglich, zu dem Standpunkt genetischer Auffassung emporzusteigen, wo sich dem Auge des Historikers wie des Systematikers ein innerer Entwicklungsprozeß offenbart, der sich — am Ende mit Notwendigkeit — so vollziehen muß (I, S. 7). Kein Linné'sches System soll der Kunsthistoriker aufstellen. Sein Standpunkt soll der von Goethes „Metamorphose der Pflanzen" oder Darwins „Entstehung der Arten" sein und einen Einblick gewähren in das organische Wachstum der Kunst.

Der kulturgeschichtliche Standpunkt wird ebenso wie bei Wölfflin abgelehnt als gefährlich, „solange die Kunstgeschichte sich nicht auf ihre eigenen Füße gestellt und auf ihnen allein zu gehen gelernt hat." Außerdem gehen Kultur und Kunstentwicklung nicht ohne weiteres parallel. Man kann daher nicht, wie Wölfflin, die neue Kunst aus der neuen Zeitstimmung und dem neuen Körpergefühl erklären, sondern muß möglichst nur mit künstlerischen Gesichtspunkten auskommen.

Auch Schmarsows Standpunkt ist der psychologische, zum System gefügt erst 1905 in den „Grundbegriffen", im Keim aber in der „Frage nach dem Malerischen" und im „Barock und Rokoko" schon enthalten.

In der Betrachtung der Architektur kommt Schmarsow über Wölfflin hinaus. Nur die Plastik ist eine „Kunst körperlicher Massen". Für die Architektur ist die Raumbildung das stilbildende Prinzip, nicht die Formbildung einzelner Glieder. Das ist der Kernsatz von Schmarsows Lehre, wie er sie endgültig formuliert in den „Kompositionsgesetzen in der Kunst des Mittelalters" (Leipzig 1920). Wackernagel faßt in seiner Besprechung dieses Werkes die Grundgedanken wie folgt zusammen:

„Im Hinweis auf solche Reagenz der allgemeinen Körpergefühle den architektonischen Gebilden gegenüber, die selbst gleichsam verkörperte Ausstrahlungen sind der architektonischen Raum- und Körpervorstellungen des Baumeisters und als solche auch nur von der ganzen organischen Wesenheit des aufnehmenden Subjekts erfaßt und erlebt werden können — in diesem fundamentalen Hinweis liegt der Kern von Schmarsows Kunstlehre beschlossen".[1])

1.) Wackernagel, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1922. Vergl. auch Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöptung, Antrittsvorlesung. Leipzig 1894 und Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1914. Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung.

Von dieser Auffassung des Raumerlebnisses aus machte sich Schmarsow schon im Barock und Rokoko den Weg frei für eine unbefangene Würdigung aller Baustile, mögen diese zur organischen Durchbildung aller Bauglieder und zur konstruktiven Notwendigkeit der Verhältnisse durchdringen oder nicht.

„So hoffe ich nicht allein zur Aesthetik der bildenden Künste beizutragen, indem ich . . . . vorurteilsfreie Analysen historischer Erscheinungen darbiete, sondern auch der Kunstgeschichte einen Dienst zu erweisen, indem ich ihr über die Befangenheit des augenblicklichen Standpunktes, besonders diesen letzten Jahrhunderten gegenüber hinweghelfe. . . . . Ausschließliche Bewunderung der sogenannten klassischen Zeiten — an sich schon unhistorisch im hohen Grade — befangt . . . . noch immer in Vorurteilen, denen sich die unleugbaren Errungenschaften dieser sogenannten Verfallszeiten natürlicherweise verbergen oder verzerren."

ALOIS RIEGL.

Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Vorlesungen aus dem Nachlaß herausgegeben von Burda und Dvorak, Wien 1908.

Mit Riegl tritt der bedeutendste Vertreter einer exakten Wissenschaft, eines positivistischen Strebens im Sinne der Naturwissenschaften auf den Plan. Die Autonomie des künstlerischen Verlaufes sicherzustellen, ist sein Bestreben. Einmal im Gegensatz zu Gottfried Semper. Dann aber auch zu jedem ästhetischen Dogma, wie das von Winkelmann bis Burckhardt verfochtene und auch bei Wölfflin noch wahrzunehmende von der absoluten Ueberlegenheit der klassischen Kunst, schließlich im Gegensatz zu jeder Einreihung der Kunstgeschichte in die Kulturgeschichte.

Riegl will durch exakte Forschungen beweisen, daß die Entwicklung der Kunst kontinuierlich ist und wählt dafür in seinen Büchern gerade die bisher unbeachteten Uebergangsepochen: „Die spätrömische Kunstindustrie" 1901 und „Die Entstehung der Barockkunst in Rom."

Wie Schmarsow vom psycho-physischen Raumerlebnis aus zur Gleichberechtigung aller Epochen kam, so Riegl aus logischen Gründen. Bei ihm beginnen die später so häufig wiederholten Antithesen, die polaren Kategorien, die Gegensatzpaare: Langbau — Zentralbau in der „spätrömischen Kunstindustrie", optisch-taktisch in der „Entstehung der Barockkunst in Rom". In dem Bemühen, diesen Gegensatz zu überbrücken, liegt für ihn „ein Problem

und damit ein zwingender Grund zu unablässiger Entwicklung", denn jede neue Lösung bringt auch ein neues Problem hervor.

Edgar Wind hat in einem Aufsatz „Zur Systematik der künstlerischen Probleme"[1]) sehr fein den Unterschied zwischen Riegls und Wölfflins späterer Systematik herausgearbeitet. Nach Wind hat Riegl das Bild einer immanenten Kunstentwicklung durchdachter entworfen, denn Wölfflin legt Gesetze des Sehens, die als solche außerkünstlerisch sind, zu Grunde, Riegl aber die logische Folgerichtigkeit der künstlerischen Probleme.

Aber auch Riegl tut der Wirklichkeit Gewalt an, er geht d e d u k t i v vor, nimmt gewisse Voraussetzungen als gegeben an, z. B. daß optische immer auf taktische Raumvorstellung folge, wonach die erste Phase des Barocks plastisch, die zweite malerisch sei.

Allerdings bleibt er bei dieser rein formalen Antithese nicht stehen. Ihr entspricht im Seelischen der Gegensatz Wille-Empfindung oder objektive und subjektive Kunstauffassung. Zum Vergleiche sei auf eine Analyse der Mediciräber hingewiesen. Hier kommt Riegl nahe an geistesgeschichtliche Erkenntnisse heran. Und noch an einer zweiten Stelle, mit seiner L e h r e v o m K u n s t w o l l e n.

Es liegt ein D u a l i s m u s i n R i e g l s Lehre, auch das von Edgar Wind sehr fein herausgearbeitet. Er bewältigt die Entwicklung mit begrifflichen Antithesen, setzt aber eine schöpferische subjektive Kraft, aus der von Fall zu Fall die Lösungen hervorgehen. Das Kunstwollen liegt in einer realen, die künstlerischen Probleme in einer idealen Sphäre.

Jedenfalls führen Riegl zwei Wege zum Verständnis aller Zeiten und Stile: ein logisch-begrifflicher und ein psychologischer. „Kunstwollen", „Stilgeschichte", „Gleichwertigkeit der Epochen" sind die von ihm geschaffenen Begriffe der Wiener Schule.

A. VII.

Zwischen der älteren und der neueren entwicklungsgeschichtlichen Methode sind als Zwischenstufen der Barockliteratur zwei Arbeiten zu besprechen, von denen sich die Fortschritte der späteren Entwicklung umso deutlicher abheben werden.

1.) Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1924.

Das Buch von

KONRAD ESCHER

— Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms. Basel 1910. —

hat methodisch nur negative Bedeutung und ist in unserem Zusammenhang eigentlich nur erwähnenswert durch die Kritik Dvoraks.

Escher hat nämlich versucht — ähnlich wie Wölfflin in „Renaissance und Barock" — den Stoff in einzelnen Reihen architektonischer Kategorien zu behandeln. Dvorak[1]) hat diese Methode scharf gerügt. „Si duo faciunt idem non est idem", sagt er. Wölfflins Gliederung, die für ein zeitlich und örtlich eng begrenztes Teilgebiet sehr fruchtbar war, kann nicht übertragen werden auf ein so großes Material, wie Escher es bewältigen will. Es kommen keine klaren Linien einer Entwicklungsgeschichte dabei heraus, durch die erst die Wandlungen der Einzeltypen zu verstehen wäre. So sind Eschers Darlegungen nicht mehr „wie die Interpretation einzelner zusammenhangloser Worte zum Verständnis eines Gedichtes, von dessen Inhalt wir keine Ahnung haben".

Escher hat dem Kapitel über die Monumente ein einleitendes über die neuen Probleme vorausgeschickt. Mit diesem Kapitel beweist er nach Dvorak am allerdeutlichsten, wie weit er noch davon entfernt ist, die „doktrinären Verfallskriterien" durch „die wichtigsten positiven stilgeschichtlichen Tatsachen des Fortschritts" zu ersetzen. Dvoraks Kritik zeigt, wie genial er selber damals schon die glänzende Rehabilitation des Barock in den folgenden Jahren voraussah. Escher steht trotz seiner Anerkennung des Barock noch auf den Standpunkt von Wölfflins Renaissance und Barock. Die neuen Probleme, im wesentlichen formuliert als gesteigerte Bewegung, größere Raumwertung und neue Bedeutung der Dekoration und Perspektive, werden in Arbeiten, die den Barock ablehnen, ganz ähnlich betont. Nach Dvorak aber bedeutet die Entstehung der Barockkunst in der Architektur eine Revolution, die nur mit der Entstehung der griechischen und gotischen zu vergleichen ist, ein „grandioser geschichtlicher Prozeß", der in kontinuierlicher Linie von der Sixtinischen Kapelle zur Peterskuppel Michelangelos und zu dem Rom Urbans VIII. führte.

Kontinuität der Entwicklung will Dvorak ebenso wie sein großer Lehrer Riegl. Darum lehnt er Eschers Auffassung ab, daß die Kunst der Gegenreformation ein Rückschlag nach der Blütezeit der „sogenannten klassischen Kunst" sei.

1) Kunstgeschichtliche Anzeigen 1916. Beiblatt der Mitteilungen des Inst. f. österr. Geschichtsforschung.

Die Vorzüge von Eschers Buch liegen in der oft sehr ausführlichen und geistvollen Einzelanalyse, besonders in dem Kapitel über den Kirchenbau, mehr noch in dem für den Forscher sehr wertvollen ausführlichen Quellenmaterial, das er heranzieht.

CARL HORST.

Barockprobleme 1912.

Das Buch von Horst ist wohl das seltsamste, das hier zu besprechen ist. Es ist schwer zu genießen, womöglich noch schwerer als der orgiastische Stil Hausensteins. Der Verfasser sagt zwar (S. 7), er habe sich immer vorgenommen, über Kunst nie künstlerisch oder künstlich zu schreiben, es sei etwas anderes, über ein Kunstwerk ein Märchen zu schreiben oder ihm kunstwissenschaftlich nachzugehen. Aber der Stil ist äußerst unklar und leidet an häufigen Abschweifungen. Das ist zu bedauern, weil das Buch viele tiefe Gedanken und glänzende Einzeluntersuchungen enthält. Die Ursache liegt wohl darin, daß der Verfasser ein doppeltes Ziel verfolgt. Er will Barockprobleme aufdecken, gleichzeitig aber Prologemena — wie er es am Schluß des Vorwortes nennt — zu einer Kunstwissenschaftslehre geben.

Kunstwissenschaft ist gemeint im Gegensatz zur Kunstpsychologie. Horst lehnt die Einfühlungstheorie ab. Sie beruht auf empirischer Grundlage und ist nicht ohne Dunkelheit möglich, weil sie abhängt von der Unsicherheit und Unklarheit des Gefühls.

Horsts Methode ist ideologisch und in gewissem Sinne Riegl verwandt, den er auch im Vorwort als „leider für das Heil des Barock zu früh verstorben" erwähnt. Nicht durch Einfühlung will er zum Genuß des Kunstwerks kommen, sondern durch „interesseloses Wohlgefallen" zum richtigen Verstehen. „Das wird aber die für die kunstwissenschaftliche Betrachtung gegebene Art des Studiums sein, sich ohne Umschweife dem Erzeugnisse der Kunst gegenüberstellen, ihm sein Geheimnis abfragen, die ganze Oekonomie des Schaffenden aus ihm herausfinden, wie der Künstler aus der Natur". (S. 244).

Berücksichtigung kulturhistorischer Tatsachen lehnt Horst ab. Ein Auftrag gestaltet sich erst zum Problem, indem der Künstler seine Idee hineinsieht, die der Betrachter wieder herauszulesen hat. „Biologie und Kunst suchen nach der tieferen Bedeutung der Erscheinungsform, aber es bleibt ihnen beiden kein anderer Weg als der, das individuelle Leben aus der Form zu deuten." Die Kunst soll sich auf sich selbst beschränken, der Genießende sich allein auf das Künstlerische einstellen. Dieser Standpunkt streift nah den des l'art pour l'art von Konrad Fiedler, nur das weniger Formgesetze als

Ideengehalte gemeint sind, womit eine geistige Verwandschaft zu Dvoraks späterer Geistesgeschichte besteht.

Die Entwicklung vom Mittelalter zur Neuzeit besteht in der Entwicklung vom Aristotelismus zum Platonismus, vom Einzelsehen zum Zusammensehen der Form in einer Idee. Es ist eine geistige und formale Befreiung, die sich äußert als Eroberung des Raumes, Kraftentfaltung in der Bewegung, Erfassen von Beziehungen und Komposition. Michelangelo ist der Wendepunkt. Er faßt alle die neuen Errungenschaften in sich zusammen.

Die Analyse der Medicigräber erinnert stark an Riegl. Auch Horst betont die erstrebte künstlerische Einheit, die den Betrachter nötigt, einen gewissen Abstand, einen festen Standpunkt einzunehmen. Der Barock ist in dem Suchen nach Einheit im Kunstwerk die Erfüllung der Renaissance.

Der Zentralbegriff des Barock ist die Illusion, d. h. das Kunstwerk ist eine Welt für sich außerhalb der Wirklichkeit des Betrachters. Erst der Barock gelangt völlig zur künstlerischen Illusion mit Hilfe des Malerischen.

Leonardo hat noch die Malerei für die edelste Kunst gehalten, weil sie mehr Mittel habe zur Anregung der Illusion und nicht, wie Plastik und Architektur, von der Natur und ihrer Beleuchtung abhängig sei. Aber bei Michelangelo ist die Beleuchtung auch in der Plastik ein wichtiges Kompositionsmittel und vor ihm bezeugt schon Alberti, daß auch in der Architektur mit malerischen Mitteln Raumwirkungen erzielt werden können. „Das Licht als formbestimmendes, raumgestaltendes Mittel tritt hier in die künstlerische Spekulation ein, ihm und seinem Gegensatz gehört die Zukunft. Bernini konnte sich keine Bildhauerarbeit ohne Zubereitung der entsprechenden Lichtführung, ja Lichtfärbung mehr denken". (S. 65).

Horst unterscheidet sich auch darin von der früheren Forschung, die nicht über Michelangelo, Raffael, Correggio zurückging, das er das Werden des Barock bis ins Quattrocento zurückverfolgt. Alberti[1]), Donatello, Piero della Francesco u. a. gehören zu seinen Begründern. Der eigentliche Barock des späten 16. und 17. Jahrhundert kommt gar nicht zur Sprache. Die Einzelbetrachtung dreht sich in allen drei Kapiteln des Buches fast allein um Alberti und Michelangelo. Leonardi tritt dagegen zurück, Correggio wird nur gestreift.

1.) Vergl. Burckhardt, Geschichte der Renaissance, S. 45: „Alberti beruft sich nicht auf Triebkräfte, die im Einzelnen ausgedrückt sein müßten, sondern auf das Bild, welches der Bau gewährt, und auf das Auge, das dieses Bild betrachtet und genießet."

Im ersten Kapitel wird hauptsächlich am Studium Michelangelos gezeigt, wie eine neue Innerlichkeit sich einen neuen Ausdruck verschafft. Das zweite Kapitel enthält eine eingehende Behandlung Albertis als Vorläufe des Barock. Im dritten Kapitel wird — wieder auf Michelangelo aufgebaut — die künstlerische Illusion als Zentralbegriff des Barock entwickelt.

VIII.

PAUL FRANKL.

Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst 1914.

Mit ihm beginnt die Reihe der kunstgeschichtlichen Meisterwerke, bei denen Methode und Problemstellung immer klarer und schärfer werden. Die beiden eingangs erwähnten typischen Verhaltungsweisen zur geistigen Welt, die rationale und die irrationale, die positivistische und die geistesgeschichtliche werden immer mehr herausgearbeitet, ebenso die Stellungnahme zu bestimmten Problemkomplexen: zur Kulturgeschichte, zur Persönlichkeit des Künstlers, zur nationalen Kunst, zu den Gründen des Stilwandels.

Frankls Methode charakterisiert sich durch das Suchen nach Polaritäten und Zerlegen der Baukunst in die vier Elemente: Raum, Körper, Licht, Zweck. Zu jedem Element gehört ein Polpaar: zum Raum das geometrische: Raumaddition und Raumdivision, zum Körper das psychologische: Kraftzentrum und Kraftdurchlaß, zum Licht das optische: Bildvielheit und Bildeinheit und zum Zweck das ethische: Freiheit und Gebundenheit.

Es ist zu beachten, welcher Unterschied zwischen Frankls und Riegls Polaritäten besteht. Bei Riegl sind sie logisch-deduktiv gefunden, bei Frankl empirisch. Die vier Elemente sind an sich nicht künstlerisch, jede Scheune hat sie, aber sie liefern das empirische Fundament für die Kategorien.

Im Gegensatz zu Wölfflins auch empirisch gefundenen Grundbegriffen sind Frankls Kategorien nur Hilfsmittel zur Darstellung des geschichtlichen Verlaufs. „Das entwicklungsgeschichtlich Entscheidende in seinem stilistischen Zusammenhang chronologisch vorführen, scheint mir das selbstverständliche Programm einer Darstellung des Verlaufs“ (S. 12).

Die Fragen nach den Entwicklungstendenzen sind keine ästhetischen. Denn das künstlerische Programm jeder Phase ist unabhängig von der Qualität seiner Verwirklichung. Der

objektive historische Verlauf soll dargestellt werden, nicht der ästhetische Wert der einzelnen Stufen.

Die Entwicklung wird innerhalb jeder Polarität in vier Phasen zerlegt. Die beiden ersten Phasen erzeugen die Polaritäten, die dritte bringt keine neue hervor, sondern eine Steigerung der barocken. Die vierte verhält sich unentschieden beiden Polen gegenüber.

Im Gegensatz zu Wölfflins, Riegls und Schmarsows früheren Werken knüpft Frankl nicht an die Uebergangszeiten zwischen zwei Stilen an, sondern die Schlußzustände, die „Merkmale der Kulminationspunkte" sind für ihn das entwicklungsgeschichtlich Entscheidende, denn nur sie enthalten alle Merkmale eines neuen Stiles, die bei seiner Entstehung nur vereinzelt auftreten.

Neben den entwicklungsgeschichtlichen Fragen werden natürlich die ästhetischen nicht ausgeschaltet. Nur will Frankl kein ästetisches Dogma, sondern jedem Stil im Sinne Riegls die eigenen ästhetischen Ziele gelten lassen. Während für Wölfflin in der „klassischen Kunst" 1899 Klassik die Periode künstlerischer Reife und Vollendung schlechthin bedeutet, die sich seit der Antike wiederholen kann und abwechselt mit Perioden der Vorbereitung und des Zerfalls, hat nach Frankl jeder Stil seine eigene Klassik und ist von ihr aus zu bewerten. „Klassik und Klassik läßt sich aber ästhetisch gar nicht verschieden bewerten, es ist eine entwicklungsgeschichtliche Reihe absoluter Werte. Unser persönliches Hinneigen zu der oder jener Klassik . . . ist von nebensächlicher Bedeutung". (S. 16).

Riegl erklärt den Stilwandel aus den Polaritäten: jede neue Lösung ruft ein neues Problem hervor. Frankls Polaritäten sind empirisch, aus dem Entwicklungsverlauf selbst abgeleitet, können diesen also nicht erklären.

Frankl unterscheidet äußere und innere Gründe der Entwicklung. Innere Gründe nennt er die bloßkünstlerischen, wie sie in der an sich zwecklosen Entwicklung des Ornamentes oder in der Tatsache zu finden sind, daß die Klassik eines Stiles sich nie lange halten kann. Klassik ist ein Stillstand, keiner Steigerung fähig. Eine Genie, das alle ihre Prinzipien beherrscht, muß schließlich unbefriedigt sein, weil keine Spannung und darum keine Entwicklung mehr möglich ist. Zur Befriedigung der Schöpferkraft werden neue Möglichkeiten gesucht. Daß auch die neue Klassik wieder einseitig werden muß, kann den Künstler zunächst nicht hemmen.

Aber die Aenderung der formalen Elemente bedingen noch keinen neuen Stil. Dazu ist ein Umschwung der Gesinnung nötig. Das meint

Frankl mit den äußeren Gründen des Stilwandels, den von außen an die Kunst herangetragenen. „Baugesinnung" nannte Jakob Burckhardt es, „die neue Gesinnung" Wölfflin im zweiten systematischen Kapitel seiner „klassischen Kunst". Zweckgesinnung heißt es bei Frankl. Es konnte nur ein partieller Barock entstehen bei Veränderung der formalen Elemente, wie es mit Michelangelo geschah. Aber der totale Barock ist erst da seit dem Tridentinum und der Tätigkeit der Jesuiten. „Die endgültige Entscheidung für die neue Richtung kommt der Kunst von außen, aus der allgemeinen Geistesentwicklung, denn das Bauprogramm wird dem Künstler gestellt." (S. 180).

Damit kommen wir zu einem Punkt, der durch Frankl eine ganz neue Beleuchtung erfährt, indem die Art der Beziehung von Kunst und Kulturgeschichte in einer ganz besonderen Weise aufgedeckt wird.

Es hat keinen Zweck, sagt Frankl, ein Bild der Kultur als Hintergrund zu skizzieren und auf dieser Folie die Kunstentwicklung darzustellen. Denn erstens enthält dieser kulturgeschichtliche Hintergrund vieles, was mit der Kunst gar nichts zu tun hat, und zweitens kommen ja Kultur und Zeitstimmung gerade in der Kunst am intensivsten zum Ausdruck. Man muß umgekehrt von der Kunst ausgehen und von ihr aus die Brücken zur Kultur finden.

Das Bauprogramm ist diese Brücke. Es verbindet die Raumform einer Architektur und die Lebensform der dazu gehörigen Menschen. Es bedeutet für die Architektur dasselbe wie Ikonographie für Malerei und Plastik. Die Menschen gehören zur Architektur. Das Münchener Hoftheater, angefüllt mit der Hofgesellschaft von 1750 war etwas anderes als heute. Wie man eine mittelalterliche Burg besser versteht, wenn man die Kriegsführung dieser Zeit kennt, so ein Barockschloß, wenn man sich die Feste vorstellen kann, die damals gefeiert wurden.

Eine Geschichte der Zwecke gäbe aber eine kulturgeschichtliche, keine kunstgeschichtliche Erkenntnis. Auch ein kunstloses Gebäude hat einen Zweck. Auf die Gesinnung kommt es an. „Die Gesinnung gibt dem Zweck erst den künstlerischen Charakter", (S. 148) sie ist die primäre Ursache allen Stilwandels. Also ist diese letzte Kategorie in eigentümlicher Weise den drei anderen übergeordnet.

Es besteht ein eigentümlicher Widerspruch in Frankls Lehre. Die künstlerische Gesinnung, auf die es ihm ankommt, ist etwas Irrationales, individuell Verschiedenes. Trotzdem soll en Künstlerpersönlichkeit und nationale Sonderart von nebensächlicher

Bedeutung sein im Verhältnis zu einer übergreifenden Vernunft und Gesetzlichkeit des Verlaufs. „Die Entwicklung des Stiles ist ein geistiger Prozeß, dem die Landeseigentümlichkeit nur die Schale ist, dem die einzelnen Individuen . . . nur die glanzvolleren oder glanzloseren Träger sind. Es ist ihr unentrinnbares Schicksal, . . . in ein bestimmtes, ihnen in die Wiege gelegtes Netz zur Lösung bereitgestellter Architekturprobleme geboren zu sein. Es macht das Individuum groß, wenn seine Fähigkeiten zu den Problemen der Zeit heranreichen, aber das größte Genie bleibt der Knecht dieses geistigen Geschehens, das rastlos über der die Einzelnen weitergeht und den frühen Tod des Genies als Gleichgültigkeit empfindet." (S. 22).

Die Voraussetzungen von Frankls nach den vorher gegangenen Versuchen überraschend reif darstehender Methode sind nicht allein bei ihm selbst zu suchen. Für die Analyse der Elemente ist ihm Schmarsow, für die Suche nach Polaritäten Wölfflin Vorbild gewesen, dessen Vorlesungen er 1912 in München gehört hat. (Vergl. Vorwort).

Außer den schon erwähnten Unterschieden des Systems zwischen Wölfflin und Frankl ist vor allem der eine hervorzuheben: Frankl bezieht seine Polaritäten allein auf die Architektur, Wölfflin dagegen ist in ihrer Aufstellung von der Malerei ausgegangen, hat nachgewiesen, daß sie auch auf die Plastik zu übertragen sind, die Architektur aber nur gestreift.

HEINRICH WOELFFLIN.

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst 1915.

Ein Jahr später als Frankl erscheint dieses wohl am meisten umstrittene, geradezu fascinierend wirkende und die Geister für oder wider aufrufende Buch der neueren Kunstgeschichte. In zahllosen Rezensionen und Aufsätzen in allen Zeitschriften stößt man darauf, und es gibt wenig Bücher, die auch über die Kunstgeschichte hinaus so befruchtend gewirkt haben. Oskar Walzel nennt es in seinem Buch „Wechselseitige Erhellung der Künste" das vollkommendste Beispiel einer begrifflichen Bewältigung des Formproblems und wünscht für die Dichtkunst ähnliche Kategorien. Diese hat Fritz Strich in seinem Buch „Klassik und Romantik", in dem er Wölfflin tief verpflichtet ist, zu geben versucht.

Drei Möglichkeiten der Analyse unterscheidet Wölfflin: des Ausdrucks, der Qualität und der Darstellungsart. Auf letztere allein kommt es ihm in den Grundbegriffen an. Kunstgeschichte

als Ausdrucksgeschichte scheint ihm jetzt eine gefährliche Einseitigkeit, weil die verschiedenen Inhalte, die die Kunst zum Ausdruck bringt, noch nicht ihre verschiedenen Erscheinungen bedingt. „Wer alles nur auf Ausdruck bezieht, macht die falsche Voraussetzung, daß jeder Stimmung immer dieselben Ausdrucksmittel zur Verfügung gestanden hätten." (S. 13).

Im Gegensatz zu den beiden früheren Arbeiten „Renaissance und Barock" und die „Klassische Kunst", in denen er die neue Kunst als Ausdruck einer neuen Zeitstimmung und eines neuen Körpergefühls verstand, hat sich in diesem Werk der Standpunkt völlig gewandelt. Allerdings sind die neuen Gedanken im Keim schon enthalten im letzten Kapitel der 16 Jahre früher entstandenen „Klassischen Kunst": „Die neue Bildform". Im Schlußwort heißt es dort zusammenfassend:

„Es gibt eine Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nichts anderes sieht als eine Uebersetzung des Lebens in Bildsprache und die jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeitstimmung begreiflich zu machen versucht. Wer wollte leugnen, daß das eine fruchtbare Betrachtungsweise ist? Allein sie führt doch nur bis zu einem gewissen Punkt, fast möchte man sagen nur bis dahin, wo die Kunst anfängt . . . . sobald man mit künstlerischem Werturteil die Dinge messen will, ist man genötigt auf formale Momente zu greifen, die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören."

Geschichte des Sehens will er geben, die unter den Inhalts- und Ausdrucksmomenten liegenden „optischen Schichten" aufdecken. So wie die Literaturgeschichte sich eine Sprachgeschichte angegliedert hat, so braucht die Kunstgeschichte eine Disziplin, die die Geschichte des Sehens erforscht. „Der Fortgang von der handgreiflich-plastischen Auffassung zu einer optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt sein". „Ein rationaler psychologischer Prozeß", eine „innere Notwendigkeit" begründet diese Wandlung.

Man wird bei diesem Gedankengang an Hildebrands „Problem der Form" erinnert, das Wölfflin schon im Vorwort zur klassischen Kunst erwähnt als „ein erfrischender Regen auf dürrem Erdreich." Für Hildebrand handelte es sich auch allein um die von allen zufälligen Einwirkungen freien und zu allen Zeiten unter denselben Gesetzen stehenden psychologischen Sehvorgänge. Aus der historischen Betrach-

tungsweise „erwächst die falsche Auffassung, als handele es sich bei der Kunst vor allem um die Beziehung zum Persönlichen und zu nicht künstlerischen Seiten im Menschen, und jedes Wertmaß für die Kunst an sich geht verloren". (Hildebrand S. 96).

Auch die Kunsttheorie Konrad Fiedlers ist hier zu erwähnen. „Was für Kant die Analyse des Begriffs der Erfahrung, das ist für Fiedler die Analyse des Begriffs der Sichtbarkeit."[1])

Und der Letzte des Dreigestirns: Fiedler, Hildebrand, Hans von Marées berichtet von sich, „daß er immer mehr lerne, von Schulen und Persönlichkeiten abzusehen und nur die Lösung der künstlerischen Aufgabe im Auge zu behalten, die im letzten Grunde dieselbe sei für Michelangelo wie für Bartholomäus van der Helst (vergl. Wölfflin S.11).

Der Hildebrand'schen Unterscheidung Imitation-Architektonik entspricht die Wölfflin'sche Imitation-Dekoration. Aber Wölfflin versteht unter Dekoration nicht Formgesetze für den Künstler, sondern das immer wechselnde Schönheitsgefühl als Ursache der Stilwandlungen. „Alle Fortschritte der Naturnachahmung sind verankert in der dekorativen Empfindung". (S. 248). Unter welchen Formen beobachtet wird, nicht gestaltet, darauf kommt es ihm an. Psychologisch, nicht ästhetisch ist das gemeint. „Nichts behält seine Wirkung. Was heute lebendig erscheint, wird es morgen schon nicht mehr ganz sein". (S. 248). Jede Form arbeitet zeugend weiter und jede Wirkung ruft eine neue hervor. Dabei hat die Entwicklung vom linear-plastischen Sehen zum malerischen „etwas psychologisch Einleuchtendes. Man versteht durchaus, daß der Begriff der Klarheit erst ausgebildet sein mußte, bevor man in einer stellenweise getrübten Klarheit einen Reiz finden konnte." (S. 248). (Vergl. Riegls deduktive Methode).

In Renaissance und Barock und in der „klassischen Kunst" ging Wölfflin von der Wirkung des Kunstwerkes auf den Betrachter aus. Jetzt handelt es sich um die immanente Eigengesetzlichkeit, „sozusagen um die Naturgeschichte der Kunst" (Vorwort S. IX.). Nicht die Gesetze, nach denen die Sichtbarkeit geformt wird, sondern die Sichtbarkeit selber, die Mittel der Darstellungsart werden analysiert, nicht die Verarbeitung der wechselnden Erscheinungsformen, Formvorstellungen „nicht die Schönheit Leonardos oder Dürers, wohl aber das Elemenet, in dem diese Schönheit Gestalt gewonnen hat"

1.) Vergl. Kornerth, Zeitschr. f. bild. Kunst 1912/13, Heft 12. Derselbe: „Die Kunsttherole Conrad Fiedlers, Eine Darstellung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst. Mit einem Anhang aus dem Nachlaß Conrad Fiedlers." München u. Leipzig 1909.

(S. 14). Morphologisch beschreibend und vergleichend geht Wölfflin vor, sagt Edgar Wind in dem genannten Aufsatz.

Wölfflin steigt damit gleichsam eine Schicht tiefer hinab als Hildebrand. Geschichte des abendländischen Sehens will er geben. „Jeder Künstler findet bestimmte optische Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich." (Einleitung S. 11). Zwei so verschiedene Künstler wie Bernini mit seiner stürmischen Ausdruckskraft und Terborch, der holländische Maler mit seinen feinen stillen Bildchen, scheinbar unvergleichlich, beruhen doch auf derselben, nämlich der malerischen Anschauungsform. Und aus demselben Grunde sind Dürer und Grünewald als Künstler linearer Sehweise verwandt unter sich im Gegensatz zu Rubens.

Wölfflin kommt sozusagen von unten her, vom rational-psychologischen Standpunkt zu der Erkenntnis, zu der Riegl von oben her, vom problemgeschichtlichen aus kam: zur Anerkennung jeder Stilepoche. Das Wort klassisch hat für ihn „selbstverständlich keinen qualitativen Sinn" mehr (Vorwort). Es bedeutet nur die eine Hälfte der Polarität, der die ganze neuere Kunstgeschichte untergeordnet ist: Klassik und Barock. Dieses Gegensatzpaar wird fünfmal variiert zu fünf polaren Kategorien: 1. „Linear und Malerisch", 2. „Fläche und Tiefe", 3. „Geschlossene und offene Form", 4. „Vielheit und Einheit", 5. „Absolute und relative Klarheit". Sie bedeuten im Grunde alle dasselbe. Fünf verschiedene Ansichten derselben Sache.

Ausgehend von dem Riegl'schen Begriffspaar optisch-haptisch oder Schwerte und Tastwerte unterscheiden sich Wölfflins Kategorien dadurch von Riegl, daß sie rein empirisch durch Vergleich vor den Kunstwerken entstanden und ausdruckslos sind, keinen Stimmungsinhalt haben, während bei Riegl der formalen Antithese die seelische von Wille und Empfindung, subjektive und objektive Kunstauffassung entsprach.

Dem Frankl'schen System ist Wölfflins an Geschlossenheit überlegen. Frankl suchte seine Kategorien in vier verschiedenen Elementen auf, drei formale und ein geistiges. Bei Wölfflin ist es nur das eine optische Element des malerischen oder linearen Sehens.

Das Malerische ist überhaupt das Entscheidende für Wölfflin. Wie Hildebrand den Begriff des Plastischen, so hat er den Begriff des Malerischen klargelegt. Das ganze Buch ist eigentlich nur eine Analyse dieses Begriffes. Er geht darin mit Jakob Burckhardt zu-

sammen, für den auch das Malerische das wesentlichste Merkmal des Barock, allerdings in tadelndem Sinne war. Noch in „Renaissance und Barock.", scheint es Wölfflin nicht passend, den Begriff des Malerischen zu Grunde zu legen. „Der Begriff in seiner Allgemeinheit ist nicht fähig, den Barock zu fassen" (S. 23). Licht und Schatten werden nur im Dienste formloser Stimmungen bewertet, unter denen die Feinheit des Körpergefühls leidet. Daß die Lichtwirkung eine größere Bedeutung gewinnt als die Form, bringt die Architektur nur in einen unvorteilhaften Wettstreit mit der Malerei. So urteilte er damals. Jetzt aber erfährt das barocke malerische Sehen, als Gegenpol des klassisch-linearen, eine großartige Rehabilitation.

In dem Streben, im Wesen des Malerischen den Unterschied barocker von klassischer Kunstempfindung überhaupt zu fassen, steht Wölfflin im starken Gegensatz zu Schmarsow. Diesem ist das Malerische ein Grundbegriff nur in Bezug auf die Malerei als selbständiger Kunst. Für Architektur und Plastik hat es nur akzessorische Bedeutung. Schmarsow hält die Grundstimmung des Hochbarock — ausgehend von Michelangelo als dem Begründer des Stiles — für eine plastische. Malerisch wird die Architektur erst „als der leitende Gesichtspunkt nicht mehr der des Bildners, sondern des Bildes ist" (S. 201). Und das geschieht seit Bernini und erreicht seinen Höhepunkt im Rokoko.

Außerdem ist noch ein methodischer Unterschied zwischen Wölfflin und Schmarsow hervorzuheben. Schmarsow macht Wölfflin den Vorwurf,[1]) er habe die Begriffe malerisch und plastisch nicht von den dazu gehörenden Künsten abgeleitet, er nehme diesen Unterschied als gegeben hin, gehe also deduktiv vor, statt die genetische Folge der Stilphasen zu entwickeln. Schmarsow hat insofern recht, daß Wölfflin zwar anerkennt, daß hinter dem Wechsel der Stilformen auch ein Wechsel der Weltanschauung steht, aber nicht kulturwissenschaftlich denkt.

Für Schmarsow ist der Zusammenhang von Kultur und Kunstgeschichte folgender: Kunst ist Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt. Die Plastik als die Körperbildnerin nach dem Vorbilde des Menschen steht am Anfang des Selbstgefühls des einzelnen Individuums. Die Architektur geht über sie hinaus. Sie erobert den Raum und dringt bis zur Vorstellung der Unendlichkeit vor in der Raumwissenschaft Mathematik. Malerei ist die hö-

1.) „Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen". Zeitschr. f. Aesthetik u. allgem. Kunstwiss. 1919.

here Vereinigung von Plastik und Architektur im Bild, Ausdruck des Weltgefühls des Menschen. Den Verlauf dieser Entwicklung kann die Kulturphilosophie nur als Aufstieg werten.

Aber Wölfflin bezweifelt ja den Wert kultur- und geistesgeschichtlicher Zusammenhänge nicht. Er will „die Sache nur von einer anderen Seite her anfassen". Eine „Kunstgeschichte ohne Namen" soll ja den Wert des Individuums nicht anzweifeln, sondern nur „etwas zur Darstellung bringen, das unter dem Individuellen liegt". Deshalb spricht er im Einleitungskapitel von der doppelten Wurzel eines Stils, neben der psychologisch-optischen von der geistigen, die sich als individueller Stil, Volksstil und Zeitstil äußert. Man hat sich natürlich nicht zu denken, daß „ein innerer Mechanismus automatisch abschnurrt", sondern dem Wandel von einer Sehform zur anderen liegt auch ein Wandel der Lebensform zu Grunde. „Die Sichtbarkeit kristallisiert sich für das Auge unter gewissen Formen. In jeder neuen Kristallisationsform aber wird auch eine neue Seite des Weltinhalts zu Tage treten" (S. 249).

Uebrigens darf nicht unerwähnt bleiben, daß Wölfflins Werke ihren großen Erfolg auch der glanzvoll künstlerischen Sprachgestaltung verdanken. Wölfflin hat — darin Jakob Burckhardt verwandt — ein künstlerisches Verhältnis zu den Kunstwerken, lebendigen Kontakt und Erlebnisfähigkeit. Schmarsows Sätze haben etwas Gedrängtes, Schweres, man könnte sagen Barockes, Wölfflins etwas klassisch Klares und Anschauliches. Die „Klassische Kunst" bedeutet den Höhepunkt dieser künstlerischen Sprachgestaltung. Jugendlich frisch, durchglüht und begeistert klingt sie. In den „Grundbegriffen" ist sie konzentrierter, wissenschaftlicher, gehaltener. Dazu kommt ein pädagogisches Mittel der Darstellung, das er mit Meister chaft beherrscht: der Vergleich (so z. B. Analyse Botticellis und Lorenzo di Credis S. 2 und 3).

Bei aller Geistesverwandschaft zu Jakob Burckhardt ist aber doch auf einen wesentlichen Unterschied hinzuweisen. „Du sollst das Verhältnis zwischen dir und der Kunst nicht ergründen", hat Jakob Burckhardt einmal gesagt. Dagegen hat Wölfflin das Bedürfnis, durch Erkenntnis der zu Grunde liegenden Gesetzmäßigkeit dieses rein künstlerische Verhältnis philosophisch zu erklären.

A. E. BRINCKMANN.[1])

— Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. —

Während Wölfflin den großartigen Versuch gemacht hatte, die gesamte neuere Kunstentwicklung unter einheitliche Gesichtspunkte zu bringen, wendet sich Brinckmann wieder ausschließlich der Architektur zu und findet im Streben nach Differenzierung der einzelnen Kunstgattungen und ihrer begrifflichen Definition seinen eigenen und neuen Weg der Betrachtung. Den Weg des architektonischen Gestaltens reproduzierend nachzuerleben, ist sein Ziel. Nicht die Wirkung des fertigen Kunstwerkes auf den Betrachter ist ihm wesentlich, sondern sein Werden. Denn das Kunstwerk ist ja nur der Brennpunkt, in dem sich „das ganze Strahlenbündel der Vorstellungsreihen des Künstlers" zusammenzieht, „um dann wieder in der nacherlebenden Vorstellung des Betrachtenden auseinanderzusprühen zu einer Unendlichkeit von Wirkungen". Nicht Analyse, sondern evolutionistische Betrachtung des Kunstwerkes, nicht der Seheindruck des Betrachters, sondern die künstlerischen Vorstellungen des entwerfenden Architekten sind gemeint. Die endgültige Gestaltung eines Kunstwerks schwebt dem Künstler nicht gleich intuitiv vor, sondern entfaltet sich erst nach und nach.

Interessant ist, Brinckmanns architektonisches Vorstellen mit dem älteren Begriff des Kunstwollens zu vergleichen. Kunstwollen ist ein psychologischer Begriff, der der künstlerischen Tätigkeit zugrunde liegt. Brinckmann meint diese Tätigkeit selbst. Es ist schauende geistige Tätigkeit im Gegensatz zum begrifflichen Denken. Begriffe drängen nach Begrenzung, schöpferische Vorstellungen sind fließend frei. Sie hören mit dem Kunstwerk nicht auf, sondern gehen weiter, weshalb manche Künstler, wie Leonardo oder Michelangelo, nie zur endgültigen Befreiung von ihrem Werk kommen, weil ihre Ideen, ehe sie noch veranschaulicht sind, weiterdrängen.

Ganz neue Kategorien stellt Brinckmann zur Erklärung dieses künstlerischen Vorgangs auf. Eine Systematik der Raumform und der Plastikform will er geben und ihres Verhältnisses zueinander, wie sich Plastikkörper allmählich durchdringen und zuletzt mehrere Raumkörper sich ineinander auflösen. Meisterhaft ist ge-

1.) Vergl. für die Systematik des Verfassers das Einführungskapitel in seiner „Barockskulptur". Entwicklungsgeschichte des Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhuudert". Handbuch der Kunstwissenschaften 1917. Außerdem „Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung," 1922.

schildert, wie diese Durchdringungen in Norditalien seit Borromini immer fester und komplizierter werden und wie sich sogar ein Raum wie St. Lorenzo in Turin mit diesen Kategorien analysieren läßt.

Wenn selbst Guarini, der Schöpfer dieser äußersten Raumphantasien in seiner „Architettura" den Satz aufstellt: Architektur hängt von der Mathematik ab, so gibt es auch für Brinckmann keinen Raum, den klarschauende mathematische Begabung nicht zu analysieren vermöchte. „. . . denn wäre man selbst verwirrt und verloren, so könnte man nicht zur Vorstellung und damit zur Schöpfung kommen". Wenn uns heutigen Betrachtern hochbarocke Bauten so kompliziert vorkommen, so kommt das, weil wir nicht mehr eine zu so iminenter Höhe entwickelte Vorstellungskraft besitzen, wie jene Zeiten und weil unser Auge weniger geübt ist.

Brinckmann kommt an manchen Stellen dem Standpunkt Frankls nahe. Auch dieser sagt in seinem Vorwort: „Wem die aufs Geometrische gerichteten Beschreibungen ermüdend und langweilig sind, der ist für architekturgeschichtliche Untersuchungen im Grunde verloren." Aber in Frankls Kapitel von den Entwicklungsphasen der Raumform haben die Zahlen und Zahlenreihen, die Begriffe von Addition und Division mehr einen logisch begrifflichen als einen künstlerischen Gehalt, während sie Brinckmann nur „die Ordner im Festzug" sind, die ihm „das Glück von Proportionen und Rhythmen" vermitteln. „Spürt man nicht nach Betrachtung eines griechischen Tempels, einer deutschen romanischen Kirche, der Louvrekolonnade an sich ein anderes Gehen, ein Tanzenmögen?" (S. 228).

Darum ist es nicht berechtigt, wenn Schmarsow[1]) ihm vorwirft, er verwechsele mathematische und ästhetische Begriffe. Mathematische Idealvorstellungen seien frei von aller Gefühlsbetonung und schwebten „in kalter Unberührbarkeit fernab vom warmen Leben organischer Geschöpfe."

Man vergleiche dazu die Gegenüberstellung der Innenräume des Invalidendomes und der Peterskirche (S. 216). Jener wirkt nach Brinckmann bei aller Klarheit und trotz schöner Einzelheiten leerer, weil die Vorstellung ohne Bemühen erreicht wird, während in St. Pietro das langsame Ringen um solche Vorstellung „eine innerliche Erregung wach macht, in deren Rausch dann das Resultat genossen wird. In dieser befeuernden Vorstellungsarbeit, dem rauschhaften Glück des endlichen

1.) „Die reine Form in der Ornamentik aller Künste". Zeitschr. f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft, 1924.

Erfassens liegen jedenfalls für uns die Wirkungen der italienischen Barockbaukunst und sicher auch für die damaligen Menschen. Nicht in dem haltlosen Ertrinken in verschwommenen Eindrücken."

Von diesem Standpunkt aus kommt Brinckmann zur Ablehnung der Definition der Barockbaukunst als malerisch. Denn „verschwommene Eindrücke, wie sie die verwischende Malerei erreicht, können nie das Ergebnis produktiver architektonischer Vorstellungsarbeit sein". Wie bei Schmarsow ist das Malerische bei ihm ein Merkmal, das zur Malerei als selbständiger Einzelkunst gehört. In den anderen Kunstgebieten tritt es nur als akzessorisches Moment auf.

„Malerisches Raumdenken schließt einen Gegensatz in sich, denn das malerische Denken ist doch gerade ein Gleichgültigwerden gegen das Räumliche". Die malerischen Elemente wirken sich ja nicht im Raum selbst, sondern auf den ihn begrenzenden Flächen aus. Malerisches Licht macht einen Raum nicht malerisch, sondern erschwert nur die Vorstellung. Sonst wären auch die gotischen Kirchen mit ihren tiefleuchtenden Glasfenstern malerisch. Ein Maler kann solche Räume malerisch sehen, der gestaltende Architekt nicht. Es bestätigt diese Ansicht, daß die malerisch begabten Venezianer und Holländer keine malerischen Räume geschaffen haben und daß die Raumphantasien eines Watteau und Boucher mit den kühlen Bauten des französischen Klassizismus zusammenfallen. Nicht malerische, sondern architektonische Raumvorstellung ist das Kriterium des Barock. „Die Baukunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts ist eine Raumkunst, die in ihrer Gesinnung höchstens von der syrisch-spätrömischen übertroffen, in der Feinheit ihrer späteren Durcharbeitung aber auch von jener bei weitem nicht erreicht wird." (S. 15).

Diese feinste Durcharbeitung, dieses „äußerst disziplinierte Vorstellungsvermögen" findet Brinckmann im französischen Klassizismus und im deutschen Rokoko und kommt damit zu einer neuen und eigenen Betrachtungsweise diesen Epochen gegenüber. „Es gilt die Geschichte des architektonischen Vorstellens in die Geisteswissenschaften einzureihen", das ist Brinckmanns Programm.

Damit ist gesagt, daß auch Brinckmann die kulturgeschichtliche Betrachtung ablehnt. Es ist nicht notwendig zum Verständnis der Religion, der bildenden Kunst, der Musik auf die Ganzheit des Komplexes zurückzugehen, da sie aus ihm immer nur Teile zum Ausdruck bringen. Das ist Aufgabe der Völkerpsychologie, für die Kunstgeschichte scheint es gerechtfertigt, „jenen Teil des Komplexes,

der im Kunstwerk seine eigene Ausdrucksmöglichkeiten besitzt, nur aus dem Kunstwerk herauszuspüren". Kulturelle Parallelen sind ganz nützlich, schon weil den meisten Menschen begriffliches Denken und religiöse Stimmungen geläufiger sind als die Ausdrucksformen der bildenden Kunst. Aber „nie und nimmer verdeutlichen sie mehr, als ein erzogenes Anschauungsvermögen aus dem Kunstwerk allein heraus zu sehen vermag".

IX.

Von Wölfflins „Renaissance und Barock" bis zu Brinckmanns „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts" werden mit immer feineren begrifflichen Mitteln Entwicklungsgesetze herausgearbeitet. Wölfflins „Grundbegriffe" und Brinckmanns Barockbuch kann man als die Höhepunkte dieser Methode bezeichnen. Das Kunstwerk ist immer mehr aus seinen kulturellen und weltanschaulichen Zusammenhängen herausgelöst worden und allein nach der ihm immanenten Gesetzlichkeit geforscht. Außer kulturellen Zusammenhängen werden auch der Künstler und die nationale und völkische Besonderheit außer Acht gelassen. Denn der Mensch ist ja nurWerkzeug des Entwicklungsverlaufes, der sich wie ein Naturgesetz vollzieht.

Aber schon vor dem Höhepunkt dieser positivistischen Einstellung beginnt sich wieder die andere Auffassung zu regen, für die die unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen sich nicht in Gesetze fassen läßt, die das Problem im Menschen selber und in der Menschheitsgeschichte das Zufällige, Lebendige und Freie sieht, die nicht die typische Struktur geschichtlicher Vorgänge, sondern gerade ihre Einzigartigkeit und Einmaligkeit betont.

„Nun aber, da wir die künstlerische F o r m zu würdigen beginnen, fordert auch ihr I n h a l t seine Rechte. Wir können da nicht länger verkennen, daß auch in diesen Kunstwerken (des Barock) ein Geistiges nach Ausdruck verlangt, und daß diese Künstler wie die aller Zeiten in ihnen aussprechen wollten, was sie empfanden und dachten. Eine Barockforschung, die über das gegenwärtige Stadium des Tastens hinaus ist, wird über der Unterscheidung der Formalentwicklung die Inhaltsmomente nicht außer Acht lassen".[1])

Als erstes Beispiel einer neuen Auffassung erwähnt Tietze den skizzenhaften, höchst geistvollen Aufsatz von Pinder „Deutscher Barock" (Langewiesche 1913), der den Untertitel führt „Die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts". „Die Menschen vor den Dingen zu nen-

1.) Tietze, Neue Literatur über den deutschen Barock (1911-1914). Rep. f. Kunstw. 1915

nen, schien einmal grundsätzlich wichtig. Wir dürfen nie die Bauwerke als so oder so geformte Materie sehen: sie sind Niederschläge bestimmter und großartiger geistiger Träume, bestimmter Phantasiebewegungen aus einem Volke heraus, aus einer Zeit heraus."

Für Pinder ist der Barock des 18. Jahrhunderts die nationale Selbstbesinnung des deutschen Volkes, die vor der Literatur im architektonischen Schaffen und in der Musik zum Ausdruck kommt.

Jakob Burckhardt nennt einmal die Geschichte die unwissenschaftlichste aller Wissenschaften, weil sie ein glückliches Ahnungsvermögen und schöpferische Intuition erfordere. Damit hat er die moderne geistesgeschichtliche Einstellung des 20. Jahrhunderts vorausgeahnt.

Dilthey sagt in seinen „Studien",[1]) daß nicht begriffliches Verfahren die Grundlagen der Geisteswissenschaften bilde', sondern Innewerden eines psychologischen Zustandes in seiner Ganzheit und Wiederfinden desselben im Nacherleben". Dieses Erlebnis — oder wie Burckhardt sagt, das glückliche Ahnungsvermögen — allein kann das Vergangene wieder lebendig machen.

Diese neue geistesgeschichtliche Einstellung ist sehr zu unterscheiden von der Kulturphilosophie um 1850. Es handelt sich nicht um kulturgeschichtliche Parallelen, sondern um ein Einfühlen in die Gesamtlage der Zeit, Analyse ihres Seelenlebens.

Außerdem tritt an Stelle des romantischen Begriffes vom Volksgeist der der künstlerischen Persönlichkeit, von deren Impulsen die Entwicklung bestimmt wird. Die historische Schule um Ranke machte aus der Not eine Tugend. Der Subjektivismus ist ihr gerade das Wertvolle an der Geschichte. Aus der Romantik stammt die These, daß Homer und die Nibelungen Dichtungen des ganzen Volkes und nicht eines einzelnen Dichters seien. Im Menschen lag auch in der Romantik die Entwicklung, aber nicht im Einzelindividuum. Philosophisch ist die neue Wertung des künstlerischen Subjekts bei dem Diltheyschüler Spranger[2]) festgelegt, für den auch typische Unterschiede der Gestaltung, wie Wölfflin sie nachweist, im künstlerischen Menschen und nicht im Objekt wurzeln.

Man kann diesen neuen Wandel von rationaler zu irrationaler Weltbetrachtung auch als den Wandel von impressionistischer zu expressionistischer Weltanschauung bezeichnen.

1.) Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften, 1915.
2.) Spranger, Die Grundlagen der Geschichtswissenschaften, 1905.
Zur Theorie des Verstehens und zur geistesgeschichtlichen Psychologie, Volkelt Festschrift 1918, Lebensformen 1920. Vergl. angeregt von Sprangers „Lebensformen" A. E. Brinckmann, „Spätwerke großer Meister" 1920.

MAX DVORAK

— Ueber Greco und den Manierismus. —

ist der bedeutenste Vertreter dieser neuen geistesgeschichtlichen Richtung. „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" ist Dvoraks Programm in seiner Reifeperiode. Zum ersten Mal durchgeführt in der 1918 erschienenen Abhandlung „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei".[1]) Nach seinem Tode ist diese mit den noch folgenden Arbeiten unter obigem Titel 1924 von Swoboda und Wilde herausgegeben worden. Diese Aufsätze sind in glänzender Essayform geschrieben und ein leider nur Fragment gebliebener Versuch in der Kunstgeschichte von der frühchristlichen Zeit bis zum Barock eine Geistesgeschichte des Abendlandes zu schreiben.

Der Versuch erinnert an Spengler. Dvorak ist zwar weniger farbig in der Darstellung und stark philosophisch kommt aber — besonders in dem Aufsatz über „Greco und den Manierismus"[2]) — zu letzten Erkenntnissen über neue Geistesgeschichte überhaupt.

In naher Verwandschaft auch mit Diltheys Geschichtsauffassung sagt er dort: „Nicht Massen, wie das vorige Jahrhundert glaubte, sondern geistig führende Menschen bestimmen die Entwicklung und die ganze geistige und materielle Kultur."

Mit Greco neigte sich die Wage des abendländischen Geistes von der Seite der Materie wieder auf die Seite des Geistes. Daß er, eine Erscheinung von so spirituellem Wesen und einzigartiger Entwicklung, den man noch 200 Jahre nach seinem Tode für geisteskrank hielt — wie übrigens auch den Don Qichote des Servantes — heute wieder erkannt wird, hat seinen Grund darin, daß „abermals die materielle Kultur vor ihrem Ende steht" und die Geisteswissenschaften den Naturwissenschafften die Führung wieder abnehmen.

Dvorak geht sogar so weit, der Kunstgeschichte in mancher Hinsicht eine führende Rolle zuzuweisen unter den Geisteswissenschaften, „wie sie vor 10 Jahren die Religions-, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Kultur- und politische, in der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts die Wirtschafts- und Sozialgeschichte besessen hat."[3])

WERNER WEISBACH.

Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.

1.) Im 19. Bd. d hist. Zeitschr. erschienen.
2) Vortrag, gehalten im österreichen Museum am 28. 10. 1920. Jahrbuch für Kunstgeschichte 19.1/22
3) Bericht der kunsthistorischen Kongregation, München 1909, S. 64.

Als das für die Barockliteratur wichtigste Beispiel einer neueren Kulturpsychologie ist das Buch von Weisbach zu besprechen. Er geht von dem Standpunkt aus, daß weder eine einseitige formale noch eine einseitige kulturpsychologische Methode berechtigt ist. „Es gehört zu den geheimnisvollen Vorgängen des geschichtlichen Geschehens, wie eine formale künstlerische Entwicklung und ein geistiger Prozeß sich nebeneinander bewegen und ineinander aufgehen, sodaß schließlich die Formgebung als adaequater Ausdruck des leitenden Ideengehaltes dieses geistigen Prozesses erscheint. Der tiefere Grund dafür liegt darin, daß die stilbildenden Kräfte ihrem Ursprung nach demselben Bereich entstammen wie die treibenden geistigen Ideen und durch gleiche Kulturfaktoren bestimmt werden", (S. 210).

Die immanent künstlerisch ästhetischen Momente haben ihre eigene Entwicklung, ebenso aber die inhaltlichen geistigseelischen Momente. Aber trotz ihrer eigenen Gesetzlichkeit sind Inhalt und Form im Zusammenwirken voneinander abhängig, d. h. die Form muß auf eine bestimmte Art des Gegenständlichen, auf einen bestimmten Inhalt Rücksicht nehmen. Rubens und Poussin, so verschieden ihre künstlerischen Naturen sind, gleichen sich doch in der Wirkungsabsicht, im Darstellungsinhalt, wenn sie ein Martyrium darstellen, nämlich in der möglichst realistischen Zurschaustellung des Gräßlichen. Man erinnere sich an Wölfflins Gegenüberstellung von Terborch und Bernini, die sich bei ebenso starker Verschiedenheit des künstlerischen Temperamentes der gleichen Darstellungsmittel bedienen.

Weisbach will also vom Inhalt ausgehen und zeigen, wie aus Gemeinsamkeiten des Inhalts auch Gemeinsamkeiten der Form hervorgehen. Seine Fragestellung ist die: mit welchen künstlerischen Mitteln setzt der Barock die religiösen Werte der Gegenreformation in ästhetische um? Wie wird die Mystik in optisch wahrnehmbare Form gebracht, woran kann man sie erkennen? Auf welcher Auffassung des Heiligen beruhen die barocken Formen und Gestalten?

Anwort darauf geben die fünf Kategorien: das Heroische, Mystik, Erotik, Asketik, Grausamkeit. Keine polaren Kategorien, wie die bisher besprochenen. Sie schildern ja auch nur den Boden, auf dem das Kunstwerk wächst. Die Atmosphäre, in der es entsteht, nicht eine Spannung im künstlerischen Vorgang selbst, der von einer Lösung zur anderen treibt. Die Entwicklung und die Ausbreitung dieser Kategorien wird im zweiten Hauptteil des Buches „Elemente der gegenreformatorischen Kunst" geschildert.

Im Einleitungskapitel gibt Weisbach die historischen und psychologischen Grundlagen. Die Gegenreformation ist nach Weisbach „dasjenige Kulturphänomen, dem sich der Barockstil in einem besonderen Maße und Umfang angeschmiegt hat". Sie bedeutet ein neues Aufflammen des Katholizismus. Sie knüpft wieder an die Tradition der Kirche an, statt kritisch daran zu rütteln, wie die Renaissance. Die Kirche macht sich die Kunst für ihre Zwecke nutzbar und greift damit in das ästhetische Gebiet ein. „Die Kunst wurde benutzt, um die wiederbelebten und neugefaßten religiösen Ideen durch Anschauungsbilder zu verbreiten, Gefühle und Stimmungen auf breite Massen zu übertragen."

Die neuen religiösen Ideen gehen aus von dem Stifter des Jesuitenordens Ignaz von Loyola und der spanischen Mystikerin Theresa, beide zugleich Ausdruck für die starken Gegensätze, die die Zeit in sich vereint.

Ob die spanische Religiösität als Mystik zu bezeichnen ist im Sinne Ekkehards und des Mittelalters, ist fraglich. Aber Weisbach charakterisiert sie richtig, wenn er Askese, Erotik und namentlich auch die Selbstanalyse halluzinatorischer Zustände als Hauptmerkmale hervorhebt. Therese bildet eine Art Brautmystik heraus und schildert mit der Sprache sinnlicher Liebe ihre mystischen Erlebnisse. Dasselbe tut die Kunst. Bernini stellt die heilige Theresa in ihrer Ekstase dar, mit sinnlichen Mitteln einen Vorgang, der eigentlich konkreter Anschauung gar nicht zugänglich ist.

Von Ignaz und seinem soldatischen Glaubenseifer geht ein neues Ideal der Heiligkeit aus: das heroische Ideal an Stelle gelassener Milde und Ruhe.

Als dritter Zug gegenreformatorischer Religiösität ist die Grausamkeit, die Vorliebe für das Grausige und Schaurige hervorzuheben, die sie von der mittelalterlichen unterscheidet.

Das dritte Kapitel: „Die gegenreformatorische Kunst und das Heilige" trägt einen unglücklichen Titel, denn gemeint sind eigentlich nur die Mittel, mit denen der Barock religiöse Stimmungen erzeugt: Befriedigung der Schaulust der Menge, Helldunkel zur Erzeugung mystischer Stimmungen, Prachtentfaltung und riesige Dimensionen der Altäre als Symbol des Allerheiligsten.

Der Einwand, der mit Recht gegen Weisbachs Standpunkt von Pevsner[1]) erhoben worden ist, ist folgender: nicht Gegenreformation und Barock, sondern Gegenreformation und Manierismus

1.) Pevsner, Gegenreformation und Manierismus. Rep. f. Kunstwiss. 1925.

sind parallele kulturelle Erscheinungen, deren Höhepunkt in der Mitte des 16. Jh. liegt. Die Gegenreformation ist nach Ranke („Geschichte der Päpste", 7. Buch) etwa mit dem Jahre 1630 abgeschlossen. Der Barock dauert noch über 100 Jahre länger.

Dagegen besteht aber nach Weisbach kein innerer Zusammenhang zwischen zeitlich paralleln geistigen Erscheinungen. So wie der Humanismus des 14. Jahrhunderts erst im 15. zur Darstellung in der Kunst kam, so die Gegenreformation erst im Barock des 17. Jahrhunderts. Im 16. Jahrhundert mußte sie sich mit der Kunst begnügen, die sie vorfand.

Weisbachs Kategorien behalten auch ihre Geltung, wenn man sie nur auf die Kunst des wirklichen Barock im 17. Jahrhundert anwendet. Denn seine Fragestellung ist zweifellos fruchtbar und verliert das Anfechtbare, wenn die Beispiele aus der Kunst der gegenreformatorischen Zeit und der Begriff der Gegenreformation wegfallen.

Weisbach entwickelt seine Kategorien nur aus Plastik und Malerei, weil natürlich in den darstellenden Künsten die seelische Haltung einer Zeit am unmittelbarsten zum Ausdruck kommt. „Die nachbildenden Künste nehmen aus der Religion, für die sie in Tätigkeit treten, ihre rituellen und kultischen Gebräuche und Gewohnheiten auf. Sie übertragen die verschiedenen Formen der Andacht, Gebetszeremonien und anderes. Dazu entwickeln sich bestimmte ikonographische Typen und mimische Ausdrucksbezeichnungen, die ständig wiederholt werden und einen allgemein verständlichen, konventionellen Sinn erhalten."

Außerdem gibt Weisbach hauptsächlich Beispiele aus der spanischen und italienischen Kunst, die deutsche Kunst wird nur flüchtig gestreift, weil sie ja auch zum Teil andere geistige Züge aufweist.

WILHELM HAUSENSTEIN.
— Vom Geist des Barock 1920 .—

ist mit Weisbach geistig verwandt. Auch er besitzt eine starke Einfühlungsfähigkeit und sucht nach seelischen, nicht nach formalen Begriffen, um einen Stil aus dem Geist seiner Zeit zu verstehen.

Auch für ihn ist Barock „ein höchst katholisches Phänomen" u. der Kollektivismus der barocken Religiösität, der tragende Grund für die Kunst mit ihrer genau umschriebenen Welt von Namen und Ereignissen, mit ihren ikonographischen Normen, von denen man nicht abweichen konnte, ohne mit der Inquisition in Konflikt zu kommen.

Hausensteins Buch ist systemloser als Weisbachs. Es arbeitet keine Entwicklungslinien heraus. Es ist selbst Barock. Die Definitionen und Argumente überstürzen sich, man hat Mühe sie herauszugreifen. Bewegung um jeden Preis, „Stil des Tempos und der Nerven", naturalistisch und übernaturalistisch zugleich, der kühnste und realisierende Stil, das ist Barock. Es ist nach Hausensteins Auffassung fast nicht möglich, den Barock zu definieren. Denn alle seine Eigenschaften hängen so eng zusammen, daß man sie nicht auseinandernehmen kann.

Drei Elemente schaffen den barocken Stil: das Organische, das Malerische, das Naturalistische. Dazu kommt die Bedeutung des Religiösen. Das alles erzeugt eine seelische Struktur, die durch widerspruchvollste Spannungen bestimmt ist. Aeußerster Naturalismus und äußerster Katholizismus sind ihre Pole, eine höchste denkbare Distance.

„Der Gegenstand ist eine Pracht: satt und voller Grazie, menschlich, göttlich und infernalisch, witzig und aufgewühlt, von Qual so erfüllt wie von Geist, sinnlich und devot, von Wollust gespannt, keck bis zum Zynischen und dennoch geistlich, von Lüften so geschwellt wie von Metaphysik üppig, zeugend und dennoch zuletzt ein Nichts, das sich durchschaut und den Winden preisgibt, verloren und bis zum äußersten voll von Haltung, ein kaum zu umspannendes quid proquo des Christlichen und Heidnischen, eine wahre Summe der Jahrtausende und dabei der Träger des persönlichen Profiles, Phantasmagorie und dennoch schier ungreifbar, mild, ja süß und inquisitorisch" (S. 55).

Wenn man nach diesem Hausensteinschen Stilbeispiel auf Wölfflins klassisches Buch zurückblickt, wo vom Standpunkt reinster Wissenschaftlichkeit aus mit nur verhaltener Anteilnahme die Aufgabe weit, kühl und formal gefaßt ist, so kann man sich bei Hausenstein, der an Stelle des großartigen begrifflichen Systems Wölfflins den Rausch gefühlsmäßigen Erlebens setzt, dem Eindruck nicht entziehen, daß er mit seinem geistvoll essayistischen, sprühenden Stil in die Gefahr eines Kunstjournalismus gerät, wie ihn Muther schon einmal in die Kunstgeschichte eingeführt hatte.

X.

Von den beiden Hauptrichtungen der Kunstwissenschaft der entwicklungsgeschichtlichen und der geistesgeschichtlichen mündet die eine in die Aesthetik und die andere in die Kulturwissenschaft. Beide sind einseitig. Die entwicklungsgeschichtliche, indem sie das Kunstwerk aus seinen geschichtlichen Zusammenhängen

isoliert und nur die Beispiele herauspflückt, die dienlich sind zur Veranschaulichung der a priori gefundenen Begriffe. Die Konsequenz des Systems gilt hier mehr als die Lebendigkeit des historischen Bildes. Andererseits ist das Kunstwerk keine Geschichtsquelle, sondern es hat sein eigenes Wachstum nach immanenten Begriffen und fordert eine Behandlung mit ästhetischen und psychologischen Begriffen.

Die Vereinigung beider Methoden muß ideales Ziel der Kunstgeschichtsschreibung sein. Aber es ist fraglich, ob sie überhaupt möglich ist.

Sie wird versucht in den drei noch zu besprechenden Werken von Wackernagel, Hauttmann und Dehio: Wackernagel auf Grund einer objektiven Stellungnahme zum vorhandenen Denkmälermaterial, Hauttmann an Hand eines eigenen neuen Systems und Dehio als Historiker, dem ästhetische Fragen nur Mittel sind, ihren geistigen Inhalt zu verstehen.

MARTIN WACKERNAGEL.

Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern. Handbuch der Kunstwissenschaft 1920.

Es war bis zu Wackernagel nicht versucht worden, auch die Baukunst, die scheinbar formalste Schöpfung inhaltlich zu interpretieren, obwohl sie mehr als die darstellenden Künste abhängig ist von äußeren lokalen, politischen wie wirtschaftlichen und kulturellen Umständen, und gerade die Barockbaukunst nur möglich war auf dem Hintergrund fürstlich absolutischer Gesinnung, die den bürgerlichen Wohlstand und die Arbeitskraft des Volkes auszunutzen verstand.

Aber für Wackernagel liegt dem Barock noch mehr zu Grunde als der Ausdruck fürstlicher Repräsentation. Er beruht auf einer künstlerischen Volksstimmung, einer Bauleidenschaft, die weite Kreise des Volkes ergriff. Kaum zu einer anderen Zeit hat das Bauen so sehr im Vordergrund des öffentlichen Interesses gestanden, nicht nur in fürstlichen Kreisen, auch bei den Bürgern der Städte und vor allem bei den Klöstern, deren großartige Bautätigkeit weit über das praktische Bedürfnis hinausging.

Allein in der Baukunst und der ihr wesensverwandten Musik konnte sich damals das künstlerische Gefühl ausdrücken, die schöngeistige und wissenschaftliche Tätigkeit lag noch in tiefem Verfall. Aber damals verstand man die Sprache der Architektur so gut, wie wir heute nur noch die Musik. Der moderne Betrachter hat sich angewöhnt, Architektur als eine materielle, technische Angelegenheit anzusehen. Er muß wieder lernen, sie auch als seelische Aeußerung schöpferischer Künstlerpersönlichkeiten zu betrachten.

Der geistig-seelische Gehalt der kirchlichen Barockkunst ist nur zu vergleichen mit den Kathedralen der hohen Gotik, nur sie ist „der seltsam leidenschaftlichen Richtung der kirchlichen Gesinnung jener Periode" geistesverwandt. Von dem „oft so weltlichen, so theaterhaften, so fast frivol heiteren Charakter der Dekoration" auf die Verweltlichung des kirchlichen Lebens zu schließen, wäre unhistorisch und oberflächlich. Denn erstens gehört die Dekoration nicht zu den elementaren architektonischen Ausdruckswerten, wie Größenverhältnisse, kubische Abmessungen, Proportionen, Gliederung der Innenräume und zweitens konnte sich auch die Sakralkunst nur in den herrschenden Zeitformen ausdrücken, ähnlich wie die Gotik ihre sakralen Formen auch auf die Profankunst übertrug. Dieser Schluß erinnert an Wölfflin'sche Ergebnisse. „Es ist nicht alles zu allen Zeiten möglich". Darum beruhen so verschiedene Temperamente wie Terborch und Bernini auf derselben Anschauungsform.

Wie Brinckmann nimmt Wackernagel das Raumgefühl und das struktiv statisch plastische Gefühl als die Grundelemente des Barock an, unterscheidet sich aber von ihm, indem er wieder vom Betrachter ausgeht und den Raum mehr im Sinne Schmarsows im Hindurchschreiten physisch erlebt statt in der architektonischen Vorstellung. Darum kommt auch der Begriff des Malerischen, den Brinckmann ablehnt, wieder in die Betrachtung hinein. Brinckmanns Buch ist eine Systematik von Raumkörper und Plastikkörper, Wackernagel hält sich streng an die Forderungen eines Handbuches. Er geht nicht deduktiv von bestimmten Kategorien sondern von der Behandlung der Denkmäler aus, und gibt am Ende jeder Epoche eine Zusammenfassung ihrer Merkmale.

Dem Wackernagel'schen Buche stehen die methodischen Mittel einer reif gewordenen Wissenschaft zur Verfügung. Man muß es mit Gurlitts erstmaliger Bearbeitung des Themas vergleichen, um die Fortschritte der Kunstgeschichte seit jenen Anfängen zu ermessen.

Auch braucht Wackernagel nicht mehr um die Anerkennung des solange mißachteten Barock zu werben, wie er einleitend sagt, denn „bei all denen jedenfalls, die überhaupt für Architektur Auge und Empfindung haben, ist für die feurige, vollblütige Kraft und Schönheit des barocken Ausdrucks ein unmittelbares Gefühl lebendig geworden, und dazu die begründete Ueberzeugung, daß die besten künstlerischen Kräfte jenes Zeitalters in Deutschland vor allem in der Architektur zu Worte gekommen sind."

MAX HAUTTMANN

— Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780. 1921. ---

, faßt alles geschichtliche Leben auf unter dem Bilde des organischen Wachstums, das — wie er mit Goetheschen Worten sagt — „einen unmerklichen Ursprung, ein langsames Wachstum, einen glänzenden Augenblick seiner Vollendung, eine stufenförmige Abnahme, wie jedes andere organische Wesen nur in mehreren Individuen notwendig darstellen muß".

Er verwirft daher die alte Periodeneinteilung. Renaissance, Barock, Klassizismus. Nicht weil sein Thema lokal und thematisch begrenzt ist, sondern aus der Ueberzeugung, daß zu allen Zeiten alle Entwicklungsmöglichkeiten vorhanden sind und sich nur in verschiedenen Stadien befinden. Es wird daher die für die Gotik übliche Einteilung in Früh-, Hoch- und Spätstufe eingesetzt.

Hanttmanns Darstellung zeigt eine ganz eigentümliche Methode: eine Verbindung von Längsschnitt und Querschnitt, die beide mit den Wölfflin'schen Kategorien bewältigt werden. Mit dem Längsschnitt ist die Gliederung in die drei Phasen Früh-, Hoch- und Spätstufe gemeint, mit dem Querschnitt eine Polarität, die mehrfach benannt wird als das Geformte und das Gewachsene, deutsch und italienisch, germanisches und romanisches Formgefühl.

Also im Unterschied zu den Wölfflin'schen fünf Polpaaren nur eins, und dieses nicht dargestellt an reinen Ausprägungen, sondern in drei Phasen parallel nebeneinander entwickelt.

Z. B. das Kapitel über die Mantelformen: In dem Gegensatz Wandpfeiler und Freipfeiler liegt jene Polarität beschlossen. Beide treten gleichzeitig in der Frühstufe auf: in St. Michael in München noch unentwickelt der Wandpfeiler, in der Jesuitenkirche in Neuburg der gotisch empfundene Freipfeiler in übertriebener Höhe. In der Hochstufe sind daraus die plastisch durchgeführten Pfeiler von Schöntal geworden und aus den vielfach zusammengesetzten Pfeilern von St. Michael die klar in Horizontale und Vertikale gegliederten von Fulda. Die dritte Phase kehrt zu den Tendenzen der ersten zurück. Nachdem die Körperhaftigkeit der Hochstufe erreicht ist, tritt das Dynamische wieder stärker hervor. Von den Pfeilern in Steinhausen gilt wieder wie in der Gotik: „Gewachsen wie Bäume Gottes". Nur ist diese Wirkung jetzt mit neuzeitlichen Mitteln erreicht. Diessen ist ein Beispiel für den Wandpfeiler der dritten Phase: die vielen aufeinander geschichteten Teile drücken eine Aktivität aus, die kein Lasten mehr kennt.

Hauttmann will jedoch nicht allein die Formentwicklung schildern. Er sucht sie in möglichst nahe Beziehung zum weltanschaulichen Gehalt zu bringen. Im ersten Kapitel „Bauaufgaben und Baugesinnung" ist die Rede von den in der Hochstufe rein entwickelten Ordens- und Wallfahrtskirchen. Sie verhalten sich zueinander wie die beiden großen Themen der Kirchenmusik Messe und Passionsspiel. Die Ordenskirche und die Messe haben eine strenge Form, einen internationalen romanischen Zug. Nur der Gebildete kann sie wirklich künstlerisch würdigen und verstehen. Passion- und Wallfahrtskirchen dagegen fußen auf volkstümlichen Religionsübungen, wie sie sich bei den verschiedenen Volksstämmen herausgebildet und vererbt haben. Dieselbe Polarität, die im Kapitel „Mantelformen" formal durchgeführt wurde, gilt also auch für die geistige Entwicklung.

Zu besonderer Fruchtbarkeit erhebt sich Hauttmanns Methode in dem Kapitel „Die Bauzier". Um die Fülle des Stoffes zu bewältigen, werden die drei Stufen nochmal in drei von der gleichen Gesetzlichkeit beherrschte Phasen zerlegt und zwei Entwicklungsreihen unterschieden: eine norddeutsche, deren Höhepunkt das Ohrmuschelwerk um 1650 ist, und eine süddeutsche mit dem Rokokomuschelwerk um 1750. Die beiden Hauptmotive, die in der Frühstufe angeschlagen werden, sind das klassische und das gotische Ornament.

Das Kapitel über die Raumarten nimmt natürlich den Hauptteil des Buches ein, da ja das Raumproblem das Zentralproblem des Barock überhaupt ist. Die Polarität besteht hier in dem Unterschied von Wandpfeiler und Freistützenkirche, da Basilika und Zentralbau nur stellenweise auftreten. Dreimal wechselt in diesem Kapitel das Einteilungsprinzip: die Drei-Phasenteilung, die in der Frühstufe noch durchgeführt ist, wird in der Hochstufe durch die landschaftliche Eigenart der Stammesschulen ersetzt. In der Spätstufe haben die großen Einzelpersönlichkeiten das Wort. Dieser letztere Abschnitt ist ein Höhepunkt des Buches in geistesgeschichtlicher Hinsicht, sowie das Kapitel über Ornamente in formaler, mit innerer Hingabe und dichterischer Sprache geschrieben. Erst die Spätstufe bringt die großen Meisterpersönlichkeiten hervor, die Fischer, Zimmermann, Balthasar Neumann: Es entspricht deutschen Wachstum, daß auf der letzten Stufe der Nachdruck, der Höhepunkt liegt (Vorwort).

Es liegt ein eigentümlicher Widerspruch in Hauttmanns Methode. Einerseits will er die Immanenz der Entwicklung, die regelmäßigen stilistischen Kurven aufzeigen. Andererseits heißt es im Vorwort, daß „das Wertvollste in Landschaft, Volksstamm, Sprachgruppe,

Lebenskreis wurzelt". Damit wird auch die lokale und thematische Begrenzung des Themas gerechtfertigt. Sie soll „allenthalben diesen Heimatboden spüren lassen, in dem die Schöpfungen der Architektur noch enger verwachsen sind als die beweglichen Kunstwerke". Stammeseigentümlichkeiten und künstlerische Individuen sind bei Hauttmann fast stärker herausgearbeitet als das Gemeinsame, Bindende: der Stil. Die Entwicklungsbegriffe scheinen mehr als ein Ordnungsprinzip dem Stoff übergeworfen statt aus ihm herausgewachsen. Das Geistesgeschichtliche und Weltanschauliche übertönt fast das formale Problem des Kunstwerks in Hauttmanns Buch.

Noch ein Einwand ist zu erheben gegen Hauttmanns Schema von der organischen Entwicklung. Es steht einer objektiven Betrachtung aller Stilperioden im Wege. Die Gliederung in Jugend, Reife und Alter eines Stiles setzt eine Hochstufe an, für die eigentlich reine Kunst. Allerdings trennt Hauttmann Form und Ausdruck als zwei unabhängige Komponenten und kann daher für den Ausdruck die Spätstufe des Stiles als Höhepunkt ansetzen. Hier spielt ein Moment hinein, das ihn von Wölfflin unterscheidet: es ist wichtig für Hauttmann, ob ein Stil durch mehr oder weniger geniale Künstler vertreten ist. Die Spätstufe des deutschen Barock wird von ihnen getragen.

GEORG DEHIO.

Geschichte der deutschen Kunst. Bd. III. 1926.

Hatte schon Hauttmann einen starken Nachdruck gelegt auf nationale, landschaftliche, rassemäßige Elemente in der Kunst, so ist doch der eigentliche Geschichtsschreiber der deutschen Kunst Georg Dehio. „Mein wahrer Held ist das deutsche Volk" (Vorwort des I. Bandes). Deutsche Kunstgeschichte als deutsche Volksgeschichte für deutsche Gebildete will Dehio schreiben und darum nicht schildern, „was wir vom Wesen der Kunst durch die Deutschen erfahren, sondern was uns die Kunst vom Wesen der Deutschen offenbart". Für ihn ist die deutsche Kunst aus sich selbst heraus entwicklungsfähig, der deutsche Volksgeist eine autonome Erscheinung. Dehio ist der geistige Nachkomme Rankes und Schnaases. Er ist eine der eigenartigsten und geschlossensten Persönlichkeiten der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Frei von fremden wissenschaftlichen Einflüssen und allein im Verkehr mit den Kunstwerken des ganzen Abendlandes hat er sein Urteil gebildet. Er ist der Kunsthistoriker. Er hat sich nicht auf eine eigene Systematik, eine bestimmte Denkweise festgelegt, sondern bildet sein Urteil empirisch am Material. In diesem Punkte Jakob Burckhardt verwandt, unterscheidet er sich jedoch darin von ihm,

daß er sich in erster Linie als Historiker und nicht als Aesthetiker fühlt. Nicht die Kunst an sich, sondern die in ihr sich spiegelnden geistigen Eigenschaften eines Volkes will er schildern, die deutsche Kunst als den „treuen Ausdruck dessen, was das deutsche Volk im Innersten beschäftigt".

Neben der historischen Kunstbetrachtung kann Dehio natürlich auch die ästhetische Analyse nicht entbehren, denn in eine Kunstgeschichte gehören Stilprobleme und Schulzusammenhänge. Ein Kunstwerk kann gar nicht eingeordnet werden, ohne stilkritisch bestimmt zu sein. Auch eine historische Darstellung muß mit Begriffen arbeiten, wie malerisch, plastisch, tiefenhaft, flächenhaft, ruhig, bewegt, Raumstil, Körperstil. Aber die ästhetische Analyse ist Dehio nicht Selbstzweck. Nur wichtig, um die Frage der Kunstform zu verstehen. „Den Stoff zum Kunstwerk gibt das Leben, die Kunst gibt die Form." Dehio ist aber kein Geisteshistoriker im Sinne Weisbachs, sondern ganz schlicht als Historiker will er objektiv mit stilkritischen Mitteln die Geschichte der deutschen Kunst schreiben. Weisbach aber will die psychologische Struktur des Barock an Hand von fünf inhaltlichen Kategorien erforschen. Er ist also systematisch festgelegt, während bei Dehio ästhetische und geistesgeschichtliche Betrachtung sich verbindet zur Darstellung des künstlerischen Gesamtbewußtseins der deutschen Kunst.

Der Barock umfaßt bei Dehio das letzte neunte Buch des dritten Bandes und behandelt, abgesehen von einem kurzen Schlußkapitel über die darstellenden Künste, allein die Architektur, die ja überhaupt als die führende Kunst auch in der Kunstgeschichtsschreibung an erster Stelle steht.

Und zwar ist es nach Dehio weniger der Außenbau als die Innenräume, die die Bewunderung der Gegenwart für den Barock hervorrufen und in denen gerade ein deutscher Geisteszug stärksten Ausdruck findet in der „Hingabe an das Irrationale und Unaussprechliche".

Der Begriff Barock hat bei Dehio einen doppelten Inhalt. Einmal ist es der historische Stil, der auf die Renaissance folgt. Zweitens ein allgemeines Prinzip, das in jedem Stil auftreten kann als Gegenpol zum Klassischen.

Auch die Entwicklung des deutschen Barock verläuft zwischen den Polen Klassik und Barock. „Das Barocke ist aber das eigentliche Deutsche in ihr".

Betrachten wir nunmehr rückblickend das Resultat der Arbeit, so hat sich die Barockforschung als ein fruchtbares Gebiet für die Betrachtung der methodischen Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung erwiesen. Seit Winckelmanns berühmtem Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe" hat das klassische Schönheitsideal keine Wandlung erfahren, wenn auch jene abgeleiteten Ideale nicht mehr die unseren sind." Die von den Klassizisten verachtete Gotik wurde von den Romantikern wieder ans Licht gezogen. Dieser veränderten Einstellung kann aber nur geistesgeschichtliche, nicht methodische Bedeutung beigemessen werden, da es sich bei den Romantikern noch nicht um wissenschaftliche Fachleute handelte. Der Barock erlebte erst in unseren Tagen seine ästhetische Rechtfertigung und wurde zum Hauptarbeitsgebiet einer Forschergeneration, die zugleich der Kunstgeschichte die Gleichberechtigung neben den älteren Geisteswissenschaften errungen hat.

Die von Jakob Burckhardt maßgebend beeinflußte Zeit steckte noch ganz in den klassischen Idealen, die schon Winckelmann beseelten. Abgeschlossen wird diese Periode mit Hildebrandts „Problem der Form" (1893) und Wölfflins „Klassischer Kunst" (1899). Ihrer inneren Einstellung nach mußte dieser Generation Barock notwendig als Verfall und Entartung erscheinen.

Seine ästhetische Neuwertung basiert auf Riegl. Er bricht mit dem Dogma von der absoluten Ueberlegenheit der klassischen Kunst und setzt an seine Stelle die Gleichberechtigung aller Epochen auf Grund eines veränderlichen Kunstwollens. Damit bereitet er Wölfflin den Weg zu seinen kunstgeschichtlichen Grundbegriffen. Seit Riegl wird die Kunstgeschichte beherrscht von dem Streben nach einem System, einem geschlossenen kunstgeschichtlichen Weltbild. In seinem künstlerisch lebendigen Verhältnis zum Kunstwerk und in dem Streben, allein seine künstlerischen Werte herauszuarbeiten, ist Wölfflin Jakob Burckhardt verwandt. Wenn er aber die von jenem begonnene neue Begriffsbildung zu einer Kategorienlehre der künstlerischen Anschauungsformen erweitert, so basiert er damit auf Riegl und seinem Begriffspaar optisch-haptisch oder Sehwerte und Tastwerte. Nunmehr bedeutet das Wort klassisch für Wölfflin nur noch die eine Hälfte der Polarität, der die ganze neuere Kunstgeschichte untergeordnet ist, und die jetzt Klassik und Barock lautet.

Die Kategorienlehre ist seit Wölfflin das methodische Hauptproblem der Barockforschung geworden. Wölfflins System erweist sich als das großartigste und geschlossenste, indem es die gesamte neuere Kunst-

geschichte unter die eine optische Kategorie des malerischen oder linearen Sehens zusammenfaßt.

Diese Polarität „Klassik und Barock" übernimmt auch Frankl. Aber da es ihm mehr auf dem entwicklungsgeschichtlichen Verlauf als auf die formale Antithese zweier typischer Anschauungsweisen ankommt, so spaltet er das Kunstwerk zunächst in die vier Elemente, Raum Körper, Licht, Zweck, eine Analsye, die vor allen Stilfragen liegt. Durch die in jedem Element liegende polare Möglichkeit wird daher der Anstoß zur Entwicklung gegeben und die Uebertragbarkeit des Systems auf den historischen Verlauf begründet.

Brinckmann findet für die Darstellung dieses Verlaufes die neuen Kategorien Plastik und Raum und ist ebenfalls mehr auf eine evolutionistische Betrachtung als auf Analyse der Anschauungsformen bedacht.

Diese ganze nach Systematik strebende Forschungsrichtung ist insofern einseitig, als sie die künstlerischen Fragen, die Gestaltungsgeschichte von der Kultur- und Geistesgeschichte isoliert. Aber gerade sie ist in der Barockforschung am meisten gefördert, einmal durch den Einfluß der großen Persönlichkeit Wölfflins und dann auch dadurch, daß wohl keine Periode der Kunstgeschichte dem Streben nach formaler Antithese so entgegenkommt, wie das 16. und 17. Jahrhundert. Der kulturgeschichtliche Hintergrund ist dieser Richtung nur überflüssige Prospektmalerei. „Den Sinn der Geschichte . . . können wir zwar nur schauen, aber die Formen des Geschehens können und wollen wir durchschauen", sagt Frankl (Zeitschr. f. Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft 1927, Heft 2).

Früher als in der entwicklungsgeschichtlichen Richtung hat der Barock bei den kulturhistorisch eingestellten Forschern Duldung und Anerkennung gefunden. Schon im Erscheinungsjahr des Cicerone, schreibt Springer: „Der Barock verkörpert die Empfindungsweise seiner Zeit vortrefflich", d. h. er hat historische Berechtigung. Von diesem Grundsatz ist auch Gurlitt ausgegangen zu einer Zeit, als Wölfflin in seinem Buch „Renaissance und Barock" (1888) noch auf seinem ablehnenden Standpunkt verharrte. Eine tiefere Würdigung bedeuten aber Springers und Gurlitts Arbeiten nicht. Sie begnügen sich mit einer möglichst exakten Beobachtung geschichtlicher Tatsachen und mit dem Streben nach wissenschaftliche Objektivität.

Erst seitdem sich die ältere kulturgeschichtliche Methode zur geistesgeschichtlichen vertieft hat, ist ein Einblick in die Zusammenhänge zwischen Bildgestaltung und geistiger Struktur einer Zeit möglich ge-

worden. Hier hat Dilthey in ähnlicher Weise grundlegend gewirkt wie Riegl durch seine entwicklungsgeschichtliche Methode. Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften basieren die Geisteswissenschaften für Dilthey auf dem nacherlebenden Verstehen, dem Einfühlen in das Seelenleben einer Zeit. Diese geistige Richtung hat in der Barockforschung als größere Arbeit bisher nur Weisbachs „Barock als Kunst der Gegenreformation" hervorgebracht.

Auch diese Richtung ist einseitig, indem sie nämlich mit dem Irrationalen im geistigen Geschehen rechnet, entzieht sie den einzelnen geistigen Erscheinungen die festen Konturen, die sie durch die formalen Stilbegriffe erhalten.

Wenn Wackernagel, Hauttmann und Dehio versuchen, sowohl den stilgeschichtlichen als den geistes- und kulturgeschichtlichen Zusammenhängen gerecht zu werden, so nähern sie sich damit einem idealen Ziel der Kunstgeschichtsschreibung. Ob es jemals erreichbar sein wird, ist allerdings fraglich. Gerade für die kunstgeschichtliche Methode lassen sich am wenigsten feste Normen aufstellen, weil bei ihr Neigung und Veranlagung der einzelnen Forscher immer eine große Rolle spielen werden und sich das persönliche Erlebnis gerade beim Kunstwerk nie wird ausschalten lassen. Aber der Wert einer Darstellung richtet sich ja weniger nach ihrer Methode als nach dem Maße der gewonnenen Erkenntnis und jede geistige Leistung kann ja — wie Brinckmann sagt, immer nur „ein Weg durch das Gefilde, nie das Gefilde selbst" sein.

B.

I.

1.

WOELFFLIN.

(Renaissance und Barock).

Während Gurlitt den Barockstil noch aus Florenz ableitet, betont Wölfflin in seiner Erstlingsarbeit zum ersten Mal scharf die Herkunft des Stiles von Rom. Einmal, weil hier die Renaissance ihre höchste Abklärung gefunden hat und gleichzeitig ihre durchgreifendste Umwandlung in den Barock, und dann, weil die großen Baumeister der Renaissance den Barock selbst eingeleitet haben. Eine Spätrenaissance gibt es in Rom nicht. Aus der Hochrenaissance läuft die Entwicklung unmittelbar in den Barock hinein.

Schon Bramantes „ultima maniera" ist schwer und groß. Antonio da Sangallo, Michelangelo, Vignola, Giacomo della Porta, Maderna sind die stilbildenden Hauptmeister, Massigkeit und Bewegung die Merkmale des neuen Stiles. Barock bedeutet eine Rückbildung zu einem formloseren Zustande. „Der Barock wälzt sich mit Wonne in undurchdrungener Masse" (S. 65). Er bildet Säulen, die in der Mauer stecken bleiben und nach Befreiung ringen, Bogenöffnungen, die nicht bis ans Gesims reichen und ein Gefühl des Unbefriedigtseins erzeugen. Eine dumpfe Ausbreitung der Masse ist die Treppe der Laurentiana, wie in Ton modelliert. „Der Barock gibt nirgends das Fertige und Befriedigte, nicht die Ruhe des Seins, sondern die Unruhe des Werdens, die Spannung eines veränderlichen Zustandes". (S. 50).

SCHMARSOW

(„Barock und Rokoko").

Trotz des Titels beschäftigt sich Schmarsow hauptsächlich mit der ersten Periode des Barock und versucht, das Wesen des Stiles tiefer zu fassen als Wölfflin. Er hebt das Schaffen Michelangelos als des Begründers des Barock heraus und behandelt es für sich, denn aus Michelangelos künstlerischem Wollen ist die ganze nachfolgende Entwicklung zu erklären. Aber nicht als Architekt, sondern als Plastiker führt er zuerst den neuen Stil ein und zwar mit den Sarcophagfiguren der Medicikapelle, deren verstärkte Innerlichkeit auch eine verstärkte Körperlichkeit als Träger erfordert.

Auch das architektonische Schaffen Michelangelos ist nach plastischen Prinzipien zu verstehen. Wölfflin geht von der rücksichtslosen Behandlung der gewohnten Ordnungen und einzelnen Bauglieder aus und kommt zu dem Ergebnis, daß die Materie der Durchgliederung entbehre und in stofflicher Befangenheit beharre. Schmarsow greift tiefer. Die künstlerische Absicht geht nach ihm nicht auf den in sich ausgereiften Organismus, sondern „auf das Wachstum selber, den Verfolg des Werdens, das Leben vor unseren Augen, den mimischen Ausdruck eines Motivs" (S. 102). Es gilt die Komposition im Großen zu verstehen.

In diesem Zusammenhang kommt Schmarsow zu einer neuen Bestimmung des Begriffs der Organisation. Burckhard und Wölfflin verstanden darunter Proportionalität, Harmonie der Teile, im Einzelnen das Bild des Ganzen. Schmarsow setzt für diesen Vorgang den Begriff der Kristallisation ein, denn er bedeutet nicht das Schaffen der organischen, sondern der anorganischen Natur, deren objektive Gesetze wir erkennen können, während uns das Wachstum organischer Geschöpfe von spontanen geheimnisvollen Kräften getrieben scheint. Dies ist der Unterschied zwischen Renaissance und Barock.

RIEGL

(Entstehung der Barockkunst in Rom).

Auch für Riegl steht Michelangelo am Anfang des Barock. Aber nicht als Plastiker, obwohl in dieser Kunstgattung sein spezifisches Kunstwollen am besten zu erkennen ist, sondern als Architekt. Die Anfänge des Barock fallen mit der Gegenreformation zusammen und diese ist kunstfeindlich, gerade so wie die Reformation im Norden. Die geistig so tief erregte Zeit ist äußerlich in ihrer Kunstauffassung. Wie im Altchristlichen schätzt man die Kunst nicht um ihrer selbst willen, sondern für Gebrauchszwecke. So kommt es, daß schon Armenini feststellt, daß die Architektur nach dem Tridentinum einen großen Aufschwung nimmt, Malerei und Plastik nicht. Auch Michelangelo hatte Nachfolge in seinem Sinne nur in der Architektur. Jl Gesu ist das erste Zeugnis gegenreformatorischer Kunst und ganz in Michelangelos Geiste in seinem Streben nach Erhabenheit und innerer Bewegung.

Die Skulptur wird wenig geübt. „Wer hätte wohl, mit der ‚Nacht' konkurrieren wollen"? Und die Malerei verfällt in Manierismus, d. h. für Riegl in eine äußerliche Nachahmung der charakteristischen Merkmale in der Kunst Michelangelos.

Michelangelo selbst gehört noch nicht zur Gegenreformation, sondern fühlt sich ganz als Erbe der Renaissance. Er hält an dem Zentralbau Bramentes für St. Peter fest, obwohl die allgemeine Stimmung sich schon von der Renaissance entfernt hatte und gern eine Basilika gesehen hätte. Für Michelangelo aber handelt es sich nicht um die durch die Tradition geheiligte, sondern um die monumental wirksamste Form des Gotteshauses. „Harmonisch geschlossene Einheit im Ganzen, Kampf in den Teilen" sind die künstlerischen Prinzipien, mit denen er diese Wirkung erreicht. „Massigkeit und Bewegung" hatte Wölfflin sie genannt.

2.

BRINCKMANN

(Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts).

Da Brinckmann nicht allein die plastischen, sondern auch die räumlichen Grundlagen des Barock klarlegen will, so ist für ihn nicht nur in Rom mit Michelangelo, sondern auch in Oberitalien mit Palladio der Ursprung des Barock zu suchen. Der greise Michelangelo in seinem Entwurf für St. Peter und Palladio mit seiner Villa Rotonda begegnen sich in dem Streben nach Unterordnung der Nebenräume unter ein führendes Hauptmotiv. Aus Vicenza und Genua stammt der Raumluxus in der Baugesinnung des Barock. Das Streben von der Raumreihung der Renaissance zur Raumbindung des Barock zu kommen, hat in Genua eine natürliche Ursache in den Höhenunterschieden des Geländes, das Raumverklammerung durch Treppen erfordert.

„Nur die einseitige Einstellung auf die plastischen Formen und insbesondere diejenigen eines Michelangelo können die neue Raumgesinnung übersehen machen". (S. 16).

3.

WACKERNAGEL

(Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts).

Wölfflin spricht in seiner Einleitung zu „Renaissance und Barock" von der wesentlich anderen Bedeutung dieses Stilwandels im Norden als im Süden. Der Uebergang vom Strengen zum Freien und Malerischen, vom Geformten zum Formlosen kann im Norden gar nicht so tiefgreifend sein, weil hier die Renaissance nie eine so reine und gesetzmäßige Durchgestaltung erfahren hat wie im Süden. „Sie ist stets mehr oder

weniger in der Willkür des Malerischen ja Dekorativen stecken geblieben". Von einer Auflösung der Renaissance kann darum nicht die Rede sein.

Es ist Wackernagels Verdienst, zuerst die Entstehung des deutschen Barock in der Dekoration zu Beginn des 17. Jh. erkannt zu haben. Nach Gurlitt beginnt eine deutsche Barockkunst erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der dreißigjährige Krieg hatte die künstlerische Ueberlieferung zerrissen. Wackernagel sieht aber bereits in der deutschen Spätrenaissance barocke Tendenzen. „In dem so beweglichen Element der Ornamente der architektonischen Dekoration und der dekorativen Architektur ist von Anfang an das große Sammelbecken geschaffen, in dem sich schon während der ganzen Spätrenaissance die ersten Regungen des Barockstiles entwickeln und ausgestalten". Die ersten Anzeichen finden sich in den Lehr- und Musterbüchern der Graphiker und Kunsttischler. Das Hauptwerk dieser Art ist die „Architektura" Wendel Dietterlins[1]). Die Ornamentik um 1600 hat einen schreinermäßigen Charakter. Es ist ein Innenarchitekturstil, der auf die steinerne Außenarchitektur übertragen worden ist. Aber schon bald nach 1600 werden die Formen voller, breiter, weicher. Der übermäßig vielteilige und künstlich zusammengesetzte Stil weicht einem mehr geschlossenen, massiv gedrungenen. Daneben ist eine Wiederaufnahme spät-gotischer Stileigentümlichkeiten zu bemerken, was aus den malerischen Tendenzen und dem Naturalismus dieses Stiles zu verstehen ist.[2])

Die Neigung zum Dekorativen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert ist nicht nur eine einmalige historische Erscheinung, sondern „ein echt deutsches architektonisch ornamentales Prinzip, das als solches schon in der sogenannten Spätgotik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in voller prächtiger Lebendigkeit sich entfaltet hatte, das sich dann in der letzten Phase der deutschen Renaissance wiederum geltend zu machen begann, um schließlich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts ein neues Blütezeitalter zu erleben". (S. 3).

HAUTTMANN

(Geschichte der kirchlichen Baukunst).

Auch Hauttmann hat in seinem Kapitel „die Bauzier" die Ornamentik als das Zentralproblem der deutschen Kunst bezeichnet, so wie

1.) Vergl. dazu Lübke über Dietterlin (Geschichte der Renaissance in Deutschland. 2 Aufl. 1892); „Das Ganze ist ein wahres Hexensabbath des in der schönsten Blüte der Regel ihre sich befindenden Barockstiles."

2) Vergl. Karl Neumann, „Rembrandt" 3d II Schlußkapitel: Rembrandt und der sogenannte Ohrmuschelstil.

es für die Mittelmeerländer der Wandel des Körpergefühls ist. Das Ornament „ist die Stelle, wo die schöpferische Kraft an die Oberfläche quillt," „ein vibrierender Zeiger, der jeden leisen Druck ausschlägt, der Herzschlag der deutschen Kunst". (Vergl. über dieses Kapitel Teil 1 S.4,5,)

DEHIO

(Geschichte der deutschen Kunst).

Auch für Dehio sind in der Dekoration die Abwandlungen der Zeitstimmung am deutlichsten sichtbar. Barock ist „ein schmuckbegieriger Stil". Aus der Mischung der Spätgotik mit der Renaissance hat er sich in Deutschland entwickelt. Der Barock ist Dehio überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung. Schon bei der Betrachtung der Spätgotik hat er diese Vermutung ausgesprochen. Das germanische Kunstgefühl fordert den freien Ausdruck seelischer Bewegung, und Barock will Ausdruck um jeden Preis. In den kunsthistorischen Aufsätzen 1914[1]) geht er sogar soweit, die Entstehung des Barock statt in den Süden in den Norden zu verlegen: „Nach meiner Auffassung sind Renaissance und Barock sich nicht gefolgt, sie gehen von Anfang an nebeneinander her und scheiden die nachmittelalterliche Kunstwelt so: Renaissance ist im Bunde mit der nach ihr genannten Kultur der Stil Italiens. Barock ist das spontan neuzeitliche Produkt derselben nordischen Völker, die im Mittelalter den romanischen und gotischen Stil geschaffen haben. Gleichwie die späte Gotik Italiens latente Renaissance ist, so ist die späte Gotik der Germanen latentes Barock. Im 16. Jahrhundert in Deutschland begegnen sich beide[2])". In der „Geschichte der deutschen Kunst" erklärt Dehio die Entstehung des Barock so, daß er in jedem Lande für sich entsteht und der Frühbarock daher international verschieden ist. Erst der Hochbarock ist ein europäischer Stil.

4

Die Frage der geistesgeschichtlichen Entstehung des Barock ist fast noch schwieriger als die formale und die Diskrepanz der Meinungen stärker als an irgend einer anderen Stelle des Barockproblemes.

Hierher gehört das Problem des Manierismus. Man spricht von Manierismus nur in der Malerei. Gerade sie aber gibt die wichtigsten Aufschlüsse über die geistige Haltung einer Zeit.

1.) Der Meister des Gemingen-Denkmals im Mainzer Dom, S. 141.
Vergl. auch Kunsthist. Aufsätze, S. 147.

2) „Die Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert." Die Erneuerung am Schluß des Mittelalters hat einen doppelten Ursprung, im Norden und im Süden. Es beginnt eine Spannung, ein Spiel und Gegenspiel zwischen Klassik und Barock. Dürer war der einzige Künstler, in dem dieser Konflikt in ganzer Tiefe ausbrach.

Nun wird in der älteren Literatur Manierismus durchweg als Verfallserscheinung aufgefaßt.

RIEGL

(Entstehung der Barockkunst in Rom).

Deutlich spricht erst Riegl sich aus: „Was nennen wir Manierismus? Aeußere Nachahmung der charakteristischen Merkmale in der Kunst Michelangelos oder auch Raffaels in seiner letzten michelangelesken Periode". Diese mangelnde geistige Vertiefung ist aber nach Riegl nicht ein Nichtkönnen, sondern ein Nichtwollen, denn die strenge Gegenreformation vermeidet grundsätzlich die Verkörperung ihrer geistigen Ziele durch die Kunst. Riegl bringt also zuerst die Entstehung des Barock mit der Gegenreformation zusammen, als dem geistigen Phänomen dessen Ursprung in dieselbe Zeit fällt.

WEISBACH

(Barock als Kunst der Gegenreformation).

Weisbach hatte ja auf den Zusammenhang zwischen Gegenreformation und Barock sein ganzes Buch aufgebaut, aber unter der Voraussetzung, daß zeitlich parallele geistige Erscheinungen keinen inneren Zusammenhang zu haben brauchen und daß die Gegenreformation nicht in der gleichzeitigen Kunst des Manierismus, sondern erst im Barock zum Ausdruck gekommen sei.

Dies wird näher ausgeführt in dem Aufsatz: Der Manierismus, Zeitschrift f. bildende Kunst, 1918/19, Heft 7/8.

Manierismus ist für Weisbach Ausdruck des Lebensstiles der Nachrenaissancezeit, einer dekadenten Kultur, die das Frische und Natürliche der Renaissancezeit verloren hat, und etwas Gesuchtes, Ueberlegtes, Raffiniertes bekommt. Zwischen dem Volk und einer gesellschaftlichen Oberklasse ist schon seit der Renaissance ein immer stärkerer Gegensatz entstanden. Es ist bezeichnend, daß gerade die Portraitkunst eine hohe Blüte erreicht in dieser Zeit, denn sie ist abhängig von einem hochentwickelten Gesellschaftsleben. Aber diese Bilder haben etwas Kühles, Abweisendes, Zeremonielles. „Es kommt nicht so sehr darauf an, Besonderheiten des Charakters oder gar ein seelisches Innenleben zu Tage zu fördern, als vielmehr eine mondäne Haltung und eine elegante Erscheinung zur Wirkung zu bringen." Eine Stimmung müder Resignation und Blasiertheit hat sich nach den schweren Schicksalsschlägen, die über Italien hereingebrochen sind, verbreitet. Aus dieser resignierten und erbitterten Stimmung ging der Reformkatholizismus hervor.

PINDER

— Ganz anders beurteilen Pinder und Dvorak die geistige Lage. —

Pinder bringt im Handbuch der Kunstwissenschaft[1]) im Abschnitt über „Die dunkle Zeit des 15. Jahrhunderts" eine kurze Charakteristik manieristischen Empfindens überhaupt. Es hat für ihn keinen tadelnden Beigeschmack, ist aber charakteristisch für eine Zeit seelischer Krisen. Die Haltung manieristischer Portraits ist nur „ein Panzer für eine verletzliche, von Zweifeln angekrankte Seele" und die „Bronzino-Stimmung" eine geheime Unruhe, die sich in hohem Ernst gefaßt hat. „Man darf nicht das ganze 16. Jahrhundert unter dem Zeichen der Renaissance sehen. Nach der kurzen klassischen Periode hat kein Jahrhundert das Gefühl vom Tode, das Gehemmt- und Bedingtsein so stark zum Ausdruck gebracht wie dieses. Shakespeare's Hamlet ist das literarische Zeugnis dieser Stimmung.

DVORAK

(Ueber Greco und Manierismus).

Aehnlich Dvorak. Auch für ihn ist Manierismus Ausdruck einer geistigen Katastrophe, die die Neuzeit von Mittelalter und Renaissance trennt. Die Kunst wird anaturalistisch. Michelangelo wendet sich in seiner letzten Periode ab von der Nachahmung und Stilisierung der Natur zur Darstellung seelischer Erregung. Seine Pieta Rondanini zeugt von einer Kunst, die wieder idealistisch subjektiv wird. In der Kunst Grecos erblickt Dvorak das Aufblitzen einer antimaterialistischen, einer spiritualistischen Weltstimmung, die — nach 200 Jahren Vorherrschaft der Naturwissenschaften — erst in unserer Zeit wieder die Oberhand gewinnt. Deshalb lernen wir auch die mystischen Bilder des Malers von Toledo wieder verstehen.

Ganz andere Dinge behandelte Weisbach als psychologische Grundlagen der Gegenreformationskunst: Mystik, Erotik, Aesthetik, Grausamkeit, das Heroische lauten seine Kategorien.

PEYSNER

(Gegenreformation und Manierismus, Rep. 1925).

Pevsner weist in diesem Aufsatz nach, daß Weisbachs Kategorien nur Gültigkeit haben können für die seelische Struktur des 17. Jahrhunderts, des Hochbarocks selber und daß der Stil der Gegenreformation der Manierismus ist. Das Ordensgesetz strengsten Gehorsams bei den Jesuiten findet eine künstlerische Parallele in dem abstrakten Linienschema manieristischer Bilder, in de-

1.) Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

nen die einzelne unnatürlich gestreckte Figur untergeht im Gewimmel des Ganzen, was schon beim späten Michelangelo anfängt. Eine seltsame Mischung von metaphysischen Ideen und realistischen Mitteln ist ein Kennzeichen gegenreformatorischen Wesens. Die geistlichen Uebungen des Ignatz von Loyola sind ein Zeugnis dafür. Denselben Gegensatz findet man in der Kunst: Abstrakt dekorativer Aufbau und abnehmendes Modellstudium auf der einen Seite, Vordergrundstilleben, ausführlich geschilderte Trachten auf der anderen (Vasari, Pontormo, Bronzino).

FRIEDLAENDER

(Die Entstehung des antiklassischen Stiles, Rep. 1925, Heft 2).

Friedländer beobachtet wieder andere Stilmerkmale. Ihn interessiert vor allem das Raumproblem. Da die Menschen des antiklassischen Stiles keiner Naturgesetzlichkeit entsprechen, sind sie auch nicht von einem eindeutig bestimmten Raum umgeben. Die Gestalt ist raumverdrängend und damit raumschaffend. Umgekehrt wie im 15. Jahrhundert, wo der Raum realistisch die Figuren unrealistisch waren, hat jetzt der Raum etwas Irrationales. Besonders stark bei Greco. Aber auch die Madonna al collo lungo von Parmigianino[1]) ist von einem solchen irrealen Raum umgeben. Sie hat garkeine Beziehung zu dem Raum hinter ihr, in dem unbestimmt irgendwo eine Säule aufragt und ein im Verhältnis viel zu kleiner Mann mit einer Bücherrolle steht. Oder die Certosa-Fresken des Pontormo: Christus steht da in langer schmaler Silhouette, zart und zerbrechlich in hellviolettem Gewand und die Menschen um ihn befinden sich in einem unwirklichen Raum.

Ueberhaupt ist — auch nach Pevsner — nicht der Barock, sondern der Manierismus die Kunst mystischer Schilderung. Bernini oder Zurbaran stellen mystische Zustände mit physischen Mitteln dar. In manieristische Bilder aber kommt durch die passive Hingabe der Figuren, durch die unsteten Verschiebungen im Bilde jenes undefinierbar Schwebende. Was den Mönch zur Askese führte, das führt den Maler zum mystischen Manierismus, sagt Pevsner.

LILLI FROEHLICH-BUM

(Parmigianino und der Manierismus).

Der Manierismus ist im Urteil der aufeinanderfolgenden Autoren

1.) Vergl. Cicerone S. 902 Francescos (Parigianinos) Madonna mit dem langen Halse zeigt in ihrer unleidlichen Affektationen, wie falsch die Schüler den Meister (Correggio) verstanden haben, indem sie glaubten, s. Zauber liege in einer gewissen Zierlichkeit und Repräsentationsweise der Formen.

von einer veräußerlichten Kunst zu einer verinnerlichten geworden, die an Tiefe noch den Barock übertrifft.

Nun bleibt noch eine Arbeit zu besprechen, die sich wieder auf einem völlig anderen Standpunkt bewegt.

Besaß noch bei Friedländer der antiklassische Stil keinen Schönheitskanon[1]), mit seinen gestreckten Gliedern, gespreiztem Fingern, unsymetrischem Aufbau und waren Dissonanzen erlaubt, so ist Manierismus für Lilli Fröhlich-Bum „eine bewußt und zweckvoll stilisierende Kunst". „Die Gestalten grübeln und leiden nicht, sie betrachten das Leben. Sie sind nicht unbeseelt, aber unbeschwert von Kampf und Leid. . . . Keine Probleme zerwühlen sie. Sie besitzen die innere Ausgeglichkeit, die eine Vorbedingung absoluter Schönheit ist".

Dieser Manierismus ist ein Stil für sich, der neben der Entstehung des Barock und des malerischen Impressionismus Venedigs als dritte Richtung einherläuft und von seinem genialen Urheber Parmigianino bis Raffael Donner und dem Klassizismus des Empire führt über die Schule von Fontainebleau, über Cellini und Adrian de Vries. Dieser Manierismus hat andere Ziele und ein anderes Kunstwollen als der Barock. Er will nicht Ausdruck vermitteln, sondern Schönheit, nicht Handlung darstellen, sondern Existenz. Er entsteht aus einer Synthese aus den Errungenschaften Raffaels und einer erneuten Vertiefung in die Antike. Mit Grecos von Licht und Luft umflossenen entmaterialisierten Gestalten hat die Linienkunst des Manierismus nichts zu tun. Beziehungen zwischen Parmigianino und Greco und die daraus resultierenden zwischen Manierismus und Expressionismus, wie Weisbach feststellen will, werden abgelehnt. Greco kommt von der impressionistischen koloristischen Kunst Tintorettos. „Es führt keine Brücke von dem Gestalter erdfester nur um ihrer selbst willen vorhandenen Schönheit zu dem glühendsten, nie wieder erreichten Expressionisten".

Diese Arbeit gibt stilgeschichtlich das geschlossenste Bild des Manierismus und hat den Vorzug, eine durchgehende Reihe schwer unterzubringender Erscheinungen zu einem einheitlichen Stil zusammenzufassen. Mit der Entstehung des Barock hat dann der Manierismus natürlich nichts mehr zu tun und in der Kunst des späten Michelangelo, Grecos und Tintorettos hätte man die Anfänge des Barock zu suchen.

1.) Vergl. Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauung Bernini. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. Bd. 40: Das objektive Kunstideal der Renaissance wird nicht sofort zum Subjektivsmus des Barock weiter entwickelt. Es entsteht zunächst eine Kunst, die in ihren Zielen schon subjektiv, in ihren Mitteln noch objektiv ist. Das ist der Manierismus. Er folgt dem subjektiven Ausdrucksbedürfnis aber noch mit den ererbten Darstellungsmitteln der Renaissance. Daher werden diese verzerrt, ähnlich wie im Expressionismus.

II.
1.

„Der Begriff des Malerischen gehört zu den wichtigsten, aber zugleich zu den vieldeutigsten und unklarsten, mit denen die Kunstgeschichte arbeitet." (Wölfflin „Renaissance und Barock," S. 15). WOELFFLIN.

Die Antwort auf die Frage, was denn eigentlich malerisch sei, lautet für Wölfflin: „Das Malerische gründet sich auf den Eindruck der Bewegung" (R. u. B. S. 16). Diese Bewegung wird erzeugt durch das Spiel von Licht und Schatten. Von der Linie wird das Auge ruhig geführt, Licht- und Schattenmassen ziehen es hin und her. „Während die stark sprechende Umrandung die Form unverrückbar macht, liegt es im Wesen einer malerischen Darstellung der Erscheinung den Charakter des Schwebenden zu geben" (Grdbgr. S. 21). Auch in den „Grundbegriffen" hat Wölfflin also die Definition des Malerischen als des Bewegten beibehalten.

Ebenso sind die fünf Kategorien seines späteren Hauptwerkes in „Renaissance und Barock im Keim schon enthalten. Linear und massig, flächenhaft und räumlich sind dort die korrespondierenden Gegensätze und die Elemente, die den Eindruck der Bewegung und also des Malerischen erzeugen: 1. die Komposition nach Licht und Schatten, 2. die Auflösung des Regelmäßigen und 3. die Unfaßbarkeit, die durch Ueberschneidungen, Deckungen, Unklarheiten die Phantasie in Tätigkeit hält.

In den „Grundbegriffen" ist diese Definition zu möglichster systematischer Vereinfachung getrieben. Die fünf Kategorien bedeuten alle denselben Gegensatz des malerischen und nicht malerischen Stils. Das Malerische im Gegensatz zum Linearen erlöst die Einzelformen, das Tiefenhafte die einzelnen Raumschichten aus ihrer Isoliertheit. Der atektonische Geschmack verwandelt geometrische starre Verhältnisse in fließende, die Einheit ordnet die Selbständigkeit der Teile einem Gesamtmotiv unter. Die Unklarheit deckt sich teilweise mit allen genannten Faktoren. Aber der Begriff des Malerischen ist in den „Grundbegriffen" doch sehr vertieft gegenüber „Renaissance und Barock". Dadurch, daß er auf alle drei Künste ausgedehnt wird.

In „Renaissance und Barock" erschien Wölfflin der Begriff des Malerischen nicht fähig, den Barock zu fassen. Massigkeit und Bewegung kamen hinzu, d. h. Bewegung als Ausdruck eines Geschehens. Die Funktionen des Hebens und Tragens werden im Barock nicht mehr

selbstverständlich, sondern mit Anstrengung und Gewaltsamkeit ausgeführt. Vom psychologischen Standpunkt beruht die neue Kunst auf einem neuen Körpergefühl.

Dieser Standpunkt ist in den „Grundbegriffen" verlassen. Hier ist zwischen dem Malerischen in der Malerei und dem Malerischen in der Architektur nur noch ein gradueller Unterschied. Als Raumkörper kann zwar die Architektur nur mit körperlichen Organen aufgenommen werden. Wenn aber ein malerischer Reiz dazu kommt, dann ist das etwas rein Optisches. „Ein Raumeindruck ist malerisch nicht durch die architektonische Qualität der einzelnen Räume, sondern durch das Bild, das Augenbild, das der Beschauer empfängt". (S. 69). Das Malerische wird also erzeugt durch den Reiz einer Bewegung, die nicht im Objekt liegt. „Das Malerische Auge visiert auf jene Bewegung hin, die über das Ganze der Dinge hinweggeht".

Der Begriff des Malerischen ist von Wölfflin so erweitert, daß er das ganze moderne Kunstempfinden im Unterschied zu vergangenen Jahrhunderten zu fassen sucht. Auch der Impressionismus des 19. Jahrhundert war erst möglich, nachdem der Barock das malerische Sehen entwickelt hat.[1])

2.

SCHMARSOW.

(Barock und Rokoko).

Bei Schmarsow finden wir einen ganz anderen Begriff des Malerischen. Wölfflin sagt: „Wie es eine malerische Architektur gibt, so gibt es eine malerische Plastik. Die Malerei unterscheidet in ihrer Geschichte selbst eine malerische Periode" (Ren. u. B. S. 15). Diesem malerischen Stile, der in der Malerei selbst erst an einer bestimmten Stelle ihrer Entwicklung auftritt, geht Wölfflin nach.

Schmarsows Fragestellung ist elementarer, geht weiter zurück: wie unterscheidet sich die Malerei von den anderen Künsten auch bevor sie in ihre malerische Periode eintritt? Das Malerische als Grundbegriff muß für alle Zeiten gelten, wo die Malerei überhaupt auftritt. Daß die Malerei am stärksten befähigt ist, den Eindruck der Bewegung hervorzurufen, unterscheidet sie ja nur relativ von den anderen Künsten. Der Grundbegriff des Malerischen muß antworten auf die Frage, was ist ein Bild? Das

1.) Vergl Hausensteins kap. über das Malerische; Mit Delacroix beginnt eine zweite Epoche des Barock. Daumier, Cèsanne gehören zu ihr. In Corinth und Slevogt haben wir „einen äußersten geschichtl. Vorstoß des Barock".

Bild ist Projektion von Körpern und Raum auf die Fläche im Streben des Menschen nach anschaulicher Auseinandersetzung mit der Welt, „ein zweidimensionaler Auszug aus Körpern und Raum". Erst allmählich wird die dritte Dimension erzeugt durch Linearperspektive, Modellierung und zuletzt durch Beleuchtung. Die Holländer und Venezianer erkennen zuerst, daß die Beleuchtung, das Leben des Lichtes im Bilde erst das ist, was die dargestellten Körper und Räume verbindet, an Stelle starrer Schattenkonstruktion. Mit ihnen kommt das Malerische in die Malerei hinein.

Wie verhält es sich nun mit der Barockarchitektur? Für Schmarsow reicht das Malerische allein nicht aus zur Charakterisierung des Barock. Ganz im Gegensatz zu anderen Forschern, findet er malerische Tendenzen schon in der Hochrenaissance, denen gegenüber der Frühbarock mit den plastischen Idealen Michelangelos und Giacomo della Portas einsetzt. Malerisch wird die Architektur erst wieder als der leitende Gesichtspunkt nicht mehr der des Bildners, sondern des Bildes ist, d. h. von Bernini bis zum Rokoko im steigenden Maße.

Harmonie eines vielgliedrigen Ganzen erstrebt die Renaissance. Dieses Ganze ist aber nur zu umspannen, wenn der Beschauer Abstand nimmt, wenn er sich also auf ein Fernbild einstellt, d. h. einen malerischen Standpunkt einnimmt. Auf malerische Durchblicke war Bramantes Tempietto berechnet, auf die wirksame Perspektive äußrer Hallen. Ebenso der Entwurf für St. Peter. Aeußere Säulenhallen sollten die Kreuzarme mit ihrer Umgebung verbinden und über dem luftigen Säulenkranz des Tambours schien die Kuppel nur zu schweben. Aehnliche malerische Reize im Innern. In diesem malerischen Reize liegt der „Schlüssel zum Verständnis der Renaissance, den man bis dahin anderswo gesucht".

In Madernas Fassadenentwurf für St. Peter spielt sich der Kampf zwischen barocker und malerischer Wirkung ab. Die Fassade selbst ist eine Reliefkomposition im Sinne Michelangelos, die geplanten Seitentürme waren Vollkörper und gehörten zu den Kuppeln des Zentralbaues.

BRINCKMANN

(Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts).

Es ist schon ausgeführt worden, daß für Brinckmann vom Standpunkt des architektonischen Gestaltens aus malerische Elemente nur akzessorischen Wert haben. Sie kommen zu den in der Vorstellung des Architekten klar zu Ende gedachten Räumen hinzu. Nicht von malerischen Räumen, sondern von Raumvermischun-

gen und Raumverschränkungen spricht Brinckmann, bei denen Licht und Schatten mitwirken. Das Aeußerste wird darin in Oberitalien geleistet. St. Lorenzo in Turin von Guarini kann darin kaum übertroffen werden. Teile des Raumes gehören gleichzeitig zu verschiedenen Räumen, im Chor durchdringen sich ein Kreis und eine Ellipse. Die Analyse dieses Raumes ist an sich schon eine Leistung und ein Beispiel dafür, wie Brinckmann statt vom Scheindruck von der architektonischen Vorstellung ausgeht.

FRANKL

(Entwicklungsphasen).

Er untersucht nicht wie Wölfflin und Schmarsow einzelne Phasen als spezifisch plastisch-malerisch oder räumlich, sondern die Bauwerke getrennt nach Raumform, Körperform, Bildform, Zweckform. Plastisch und malerisch oder Körper und Licht sind für Frankl keine polaren Gegensätze, sondern „bloße Andersheiten". Darum braucht man ein Begriffspaar nur für den Körper, ein anderes nur für das Licht. Das Malerische hat also nicht eine so superiore Bedeutung in Frankls Buch wie bei Wölfflin. Frankl möchte überhaupt den Ausdruck malerisch abschaffen, um der falschen Vorstellung zu begegnen, als stamme das Malerische aus der Malerei. Es kann nur auch in der Malerei auftreten und sich allerdings in ihr am besten entfalten. Denn die Malerei rechnet von vorneherein nicht mit dem Sein, sondern mit dem bloßen Schein der Dinge.

Auch beim architektonischen Bild ist die optische Erscheinung das primäre, aber sie kann genetisch das sekundäre sein. Das ist sie in der Renaissancearchitektur. Die Architektur in der ersten Phase ist einbildig, d. h. von beliebig vielen Standpunkten aus ergibt sich immer das gleichbleibende architektonische Bild. So bei Bramantes Tempietto und beim Entwurf für St. Peter. Schmarsow sah gerade in diesen beiden Bauten malerische Tendenzen. Frankls Begriff nähert sich trotz der anderen Terminologie wieder mehr Wölfflin.

Einbildigkeit ist vorhanden, wenn man jedes Einzelbild frontal aufnehmen kann und auch aus der Schrägansicht sich diese frontale Ansicht vorstellen kann, wenn man also von jedem Standpunkt aus ein eindeutiges Bild empfängt. Für die Innenansicht bedeutet das, daß sich alle Rahmen, Ordnungen, Kassetten in Ebenen präsentieren, für die Außenansicht die gleichmäßige Ausbildung aller vier Hauptansichten, wie Bramandes Entwurf für St. Peter.

Helligkeit und Farbendifferenzen sind zwar auch bei Einbildigkeit für das Auge das Primäre. Aber bei der Konzeption des Bauwerkes

das Sekundäre. Sie müssen hinter der Wirkung der Körperformen zurücktreten.

Vielbildigkeit dagegen rechnet mit starken Licht- und Schattenkontrasten. Die Architektur der zweiten Phase ist vielbildig. Bei der Cattedra Petri in Rom ist das Licht ein materieller Bestandteil der Komposition geworden. Die Häufung der Stützen, die Durchdringungen der Raumformen bewirken absichtlich Undeutlichkeit, sodaß jedes Bild etwas Momentanes, Zufälliges erhält und jeder neue Standpunkt neue Ueberraschungen bietet, wie etwa in Vierzehnheiligen. Die Außenseiten werden nicht mehr gleichmäßig ausgebildet. Die Seitenwände sind nur Folien für die Fassade, wie in St. Andrea della Valle in Rom. Und dieses gibt nicht mehr in Frontal-, sondern in Schrägansicht die stärkste Wirkung.

3.

WEISBACH

(Barock als Kunst der Gegenreformation).

Für Weisbach hat das Licht die Funktion, Ueberirdisches auszusprechen. Mystische Zustände, Ekstasen sind von Lichtempfindungen begleitet. Die religiöse Phantasie soll dadurch angeregt werden. Denn als überirdische Erscheinung gefaßt assoziieren sich mit dem Licht leicht religiöse und mystische Gefühle. Darum hat die Malerei die im 16. Jahrhundert erworbenen illusionistischen und impressionistischen Darstellungsmittel verwandt zur Versinnlichung des Mystischen. Die Vision überzeugend zum Ausdruck zu bringen, ist ein Hauptproblem der Barockmalerei.

Bei keinem hat das Licht eine so magisch geheimnisvolle Kraft wie bei Greco. Während es bei Carravaggio noch am festen Körper haftet als Mittel der Modellierung, wird es bei Greco eine leuchtende Substanz, die durch den Aether schwimmt, die Körper umflutet und ihre Grenzen auflöst, ein Gefühl des Unendlichen dadurch erzeugend.

Auch für Dvorak ist das Licht bei Greco Ausdruck einer mystischen Innerlichkeit. In erster Linie aber ist der Begriff des Malerischen von der Barockforschung als formales Stilprinzip entwickelt worden.

III.

Entsprechend der zu Eingang dieses Abschnitts behandelten Frage der Entstehung des Barock ist am Schluß noch auf den Spätbarock und das Rokoko als den Ausklang unserer Periode einzugehen.

Es ist schon im Abschnitt über den Einfluß Sempers erwähnt worden, daß für ihn die Reaktion der Kleinkünste auf den Monumentalstil der Renaissance im Rokoko ihren Höhepunkt erreicht und dieses allein eine Angelegenheit der Innendekoration ist. „Die Glanzperiode des Wandgetäfels ist die Zeit des Rokokogeschmackes, insofern nämlich, daß das Rahmenwerk zum Organismus zu werden und alle traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginnt. Der Rahmen umschließt die Füllung pflanzenhaft, umrahmt sie gleichsam als ein organisch Belebtes" (Semper Bd. II, S. 350). Im Anschluß an Semper sagt auch Zahn in seinem Aufsatz „Barock, Rokoko, Zopf" (Zeitschrift für bildende Kunst 1873), daß das Rokoko ausgehend von der Innendekoration auch im wesentlichen auf diese beschränkt bleibt, während die Formen des Außenbaues nur negative Leistungen seien, „Abschwächungen des nüchtern gewordenen Barockstiles" (S. 33/34). In der Frage der Entstehung des Rokoko weicht Zahn von Semper ab. Dieser hatte die Baugeschichte des 18. Jahrhunderts als mit der Geschichte des Porzellans eng verwachsen bezeichnet. „Das eigentliche Rokoko ward geboren nicht in Paris oder Versailles, sondern in Dresden, dem Ursitze alles Zopfes". (Bd. II S. 181.) Von dort wurde es durch eine sächsische Prinzessin und deren Porzellangerät nach Versailles verpflanzt, wo es sich zu seiner höchsten Kultur entfaltete. Im Gegensatz dazu möchte Zahn der Stuckdekoration einen größeren Einfluß auf die Bildung des Rokokoornamentes zuschreiben, während Springer sich auf Silberschmiede und Tapetenmaler beruft, die für das Rokoko eine ähnliche Bedeutung haben sollen, wie Schreiner- und Eisenarbeiten für die Renaissance. Jedenfalls ist also bei den ersten Bearbeitern des Rokoko nur von dessen dekorativen Eigenschaften die Rede.

SCHMARSOW
(Barock und Rokoko).

Anders Schmarsow. Die schöpferische Raumbildung ist für ihn die Hauptfrage aller Architektur. Vom Raumgebilde, nicht vom Stoffgebilde geht er auch an das Rokoko heran und beweist, daß seine Architektur ebenso ein selbständiger Stil ist, wie seine Malerei und Dekoration.

Allerdings haben diese Räume keine Tektonik. Licht und Flächenfreude zeichnen sie aus. Viele Fenster und Spiegel bringen eine flutende Helligkeit hinein. Diese „volle Beleuchtung des Raumes verträgt nicht ihren Gegensatz, den scharfen dunklen Schatten. Deshalb müssen die vorspringenden Profile der Pilaster und Gesimse zusammenschrumpfen, überhaupt alle starken Reliefer hebungen sich mildern, glätten, in sanften Uebergängen ineinanderfließen" (S. 339). Der plastische Ausdruck tragender und getragener Glieder wird aufgehoben, zur Gliederung dienen dünne Lisenen ohne Kapitäl und Basis.

Absicht dieses mühelosen Spieles der Form auf der Fläche ist, den ganzen Eindruck zum Bilde für das Auge zusammenzufassen. Denn der Barock ist „eine malerisch gewordene Kunst im eminenten Sinne."

Das Rokoko aber ist eine spätere nordische Phase des römischen Barock, entstanden aus dem malerischen Barockstil Roms durch seine Verpflanzung auf den Boden der französischen Spätrenaissance." — Schon die Spätphase des römischen Barock — St Maria della Pace, St. Agnese, der Petersplatz Berninis — war zurückgekehrt zu der Kompositionsweise der Renaissance und wollte statt organisch plastischen Wachsens perspektivische Durchblicke und malerische Wirkungen erzielen.

Schmarsows Grundproblem — Architektur gleich Raumgestalterin — beweist sich also auch für die Beurteilung des Rokoko als sehr fruchtbar und nähert sich schon fast der scharfen Analyse dieser Periode durch Brinckmann.

BRINCKMANN.

Für ihn beruht das ganze Verständnis des Rokoko allein auf dem Verhältnis von Innen- und Außendekoration. Ein äußerst diszipliniertes Vorstellungsvermögen hält in Frankreich an der sauberen Trennung von Plastik und Raum fest und formt zum Raum nur Raum und zur Plastik nur Plastik, während in Italien beides verschmolzen wird wie in St. Lorenzo in Turin.

Die plastische Kraft der Profile und der Ornamentik läßt nach, damit der Raumkörper sich ausdehnen kann (man vergleiche Schmarsow: Damit nicht scharfe dunkle Schatten in der vollen Beleuchtung entstehen). Der Raumkörper drängt gleichsam den Plastikkörper zurück. Das Ornament der Innenwände wird darum flacher. Der Raum wird also additiv gesteigert. Aber auch der Plastikkörper entwickelt sich additiv, nämlich nach außen. Während im Innern der Raum in die Wand eindringt, wird nach außen ihr Relief hoch gearbeitet. Darum kann keine Rede davon sein, daß das Rokoko ein Nur-Innenstil sei. Aus dem

Bedürfnis, Raum zu Raum und Körper zu Körper zu addieren, erfand man eben für das Innere ganz andere Formen als für das Aeußere.

HANS ROSE

(Spätbarock, 1922).

Wie Wölfflin die malerische Einheit des Hochbarock, so will Rose die dekorative Einheit des Spätbarock, d. h. der Kunst des 18. Jahrhunderts, des Rokoko, darstellen. Im Spätbarock geraten alle Künste unter die Vorherrschaft der Dekoration.

Die dekorative Einheit ist eine noch höhere als die malerische. Denn 1. besteht sie nicht nur in der Anschauung, sondern in Wirklichkeit. Sie läßt sich am besten in der Innendekoration veranschaulichen. Die Rahmen sind gegeben, Bilder, Fenster, Türen und das ganze Inventar müssen sich hineinpassen. 2. ist eine Synthese aller Formen und Künste nur im transitorischen Erfassen möglich.

Nun ist die Dekoration grundsätzlich auf transitorische Erfassung angewiesen. Dem kommt das ruhelose gesellige Treiben der Rokokogesellschaft entgegen. Sie rauscht an der Innendekoration vorbei, ohne beim Einzelnen betrachtend zu verweilen Musik, Tanz, Theater, Feuerwerk spielen in dieser Gesellschaft eine größere Rolle als die bildenden Künste.

Das Rokoko entsteht in Frankreich. Aber Deutschland bringt mit unverbrauchter Phantasie die geistvollsten Schöpfungen dieses Stils hervor zu einer Zeit, wo dort schon die leere, rationalistische Kunst des Louis-seize begann. Das Belvedere ist der Ausdruck des ganz aufs Dekorative gerichteten östlichen Barocks. „Es lebt geradezu von seiner eigenen Ueberflüssigkeit, von einer sybaritischen, halbasiatischen Pracht."

Dekorative Einheit ist das stilistische Merkmal des Spätbarock. Deshalb ist er aber kein Dekorationsstil. Der Raum ist das Primäre und das Gefäß für jene Einheit. Die Dekoration schließt sich nun sehr eng an das architektonische Gerüst an.

WACKERNAGEL.

Bei ihm und Dehio sind die maßgebenden Urteile über das deutsche Rokoko zu suchen. Sie lauten wesentlich anders als Brinckmanns Charakteristik des französischen.

Für Wackernagel hat der Raumkörper durchaus die Vorherrschaft. Die struktiven Glieder geben ihre Selbständigkeit auf und werden dekorativ ornamental. Es sind weichfließende malerisch verschwimmende Räume. In den Kirchen fällt die helle Tambourkuppel weg.

Eine flachgewölbte und bemalte Ueberdeckung der Vierung stellt einen beruhigten Ausgleich von Höhe und Breite her. Die flachgegliederten Fassadenflächen sind nur Hintergrund für ein delikates Dekor.

Dekoration und Ornamentik sind überhaupt das am stärksten hervortretende Merkmal des Stils. Sie werden bei Wackernagel zuerst behandelt. Bei Brinckmann kamen sie gar nicht zur Sprache. Die Dekoration ist nicht organisch mit dem Unterbau verbunden, sondern weicht eher dem struktiven Rahmengerüst aus. Sie ist nur lose übergehängt und „betont mit precieusem Eigensinn stets den schwachen Taktteil", d. h. sie ist asymetrisch aus der Achse verschoben komponiert.

DEHIO.

Mit ihm schließt sich der Kreis wieder. Wir kommen zu der Ansicht Zahns und Dohmes zurück: das Rokoko ist überhaupt kein Baustil, sondern nur eine Sache der Dekoration, hauptsächlich der Innendekoration. Es ist in Frankreich entstanden, aber aus nicht rein französischem Geist, Meissonier war ein Vlame, Oppenort in Turin geboren und an Guarini geschult. Das Ausschweifende und Abenteuerliche gerade eroberte dem Rokoko in Deutschland die Herzen. Hier wurde es ein nationaler Stil, aber auch kein Baustil. Die eigentlichen Bauformen laufen nur zeitlich dem Rokoko parallel, im kausalen Zusammenhang mit ihr stehen sie nicht. Die fachgemäße Benennung dieser Epoche als Baustil kann nur Spätbarock sein.

Von den drei im zweiten Teil der Arbeit behandelten Abschnitten über einzelne Fragen der Barockforschung ist der erste über die Entstehung des Barock der entwicklungsgeschichtlich interessanteste, da ja immer die zwischen zwei Zeitaltern liegende Uebergangsperiode am stärksten mit Problemen geladen ist. Wölfflins Arbeit ist hier grundlegend. Schmarsow und Riegl verlegen ebenfalls die Entstehung des Stiles nach Rom. Erst Brinckmann findet in Oberitalien in dem Raumstil Palladios eine zweite Wurzel des Stils.

Die Frage nach der Entstehung des Barock wird zunächst nur für Italien aufgeworfen, da die nordische Kunst eine ganz andere Entwicklung durchmacht. Erst seitdem Wackernagel die Anfänge des deutschen Barock aus der Dekoration der Späternaissance hergeleitet hat, wird auch hier die Forschung fruchtbar. Dehio und Hauttmann sind ihm darin gefolgt.

Im Abschnitt über den Manierismus wird besonders deutlich, wie die Wissenschaft, indem sie mit immer feineren begrifflichen Mitteln arbeitet, von jeder neuen Lösung zugleich zu einer neuen Fragestellung kommt und mit jeder neuen Fragestellung tiefer in die Materie eindringt. Wir haben hier im Kleinen ein Bild der Entwicklung des Urteils vor uns, wie in der gesamten Barockliteratur: die von Riegl und Weisbach für äußerlich und dekadent erklärte Kunst wird von Pevsner und Dvorak zum mystisch verinnerlichten Ausdruck der Gegenreformation erhoben.

Im Kapitel über die Wesensbestimmung des Hochbarock hat sich das Malerische zwar nicht als das einzige, aber als ein Hauptmerkmal des Hochbarock erwiesen, zu dem alle Forscher irgendwie Stellung nehmen mußten, besonders seitdem Wölfflin den ganzen Verlauf der neueren Kunstgeschichte als eine Entwicklung vom linearen zum malerischen Sehen dargestellt hat.

Daneben haben Frankl, Brinckmann und Wackernagel bei der Analyse der Denkmäler die Entwicklung der Raumform, die zentralisierte und rhytmisch vereinheitlichte Grundrißgestaltung und die Entwicklung des plastischen Körpers in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen gestellt.

Eine Charakteristik der psychologischen Struktur, der geistesgeschichtlichen Haltung des Barock nach inhaltlichen Gesichtspunkten hat nur Weisbach zu geben versucht. Hiervon ist im ersten Teile der Arbeit die Rede gewesen.

Der Ausklang des Barock in den Spätbarock und das Rokoko ist wissenschaftlich weniger interessant als die Entstehung des Frühbarock. Es handelt sich hier ja im wesentlichen nur um die Frage, ob das Rokoko ein Dekorations- oder ein Architekturstil ist.

Dabei sind die Lösungen Brinckmanns und Roses typisch für zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten geistigen Verhaltens. Brinckmann trennt mit seiner scharfen Analyse von Raum und Plastikkörper die Dekoration von der Architektur und faßt das französische Rokoko als einen Architekturstil auf, der von äußerst diszipliniertem Vorstellungsvermögen zeugt. Rose dagegen sucht die höhere Einheit des Stils im Dekorativen, was aber mehr im Sinne des Systems als der Sache nützlich erscheint. Dehio endlich kommt wieder auf die von Semper und Zahn vertretene Ansicht zurück, daß es sich im Rokoko allein um eine Angelegenheit der Innendekoration handelt und nennt den gleichzeitigen Architekturstil wie Rose „Spätbarock".

Die gesonderte Behandlung der methodischen Probleme von den inhaltlichen Einzelfragen der Barockforschung schien für diese Arbeit insofern erforderlich, als ja der Anteil der einzelnen Forscher an der kunstgeschichtlichen Barockliteratur nicht mit ihrem Beitrag zur Entwicklung der kunstgeschichtlichen Methode zusammenfällt, andererseits ist diese zur Erklärung der persönlichen Einstellung der einzelnen Verfasser unentbehrlich.

Lebenslauf.

Am 29. 12. 1901 wurde ich in Annen i. W. als Tochter des Steigers Ferdinand Padtberg geboren. Das Abiturientenexamen bestand ich Ostern 1923 an der Studienanstalt in Dortmund. Ich studierte in Marburg und Münster Kunstgeschichte, Geschichte, Germanistik, Religion und Philosophie und hörte die Professoren: Hamann, Horst, Helm, Natorp, Hartmann, Heiler, Hermelink, Wackernagel, Wätjen, Münzer, Hübner, Kluckhohn, Magon und Schwering. Zu besonderem Dank hinsichtlich der Förderung meines Studiums bin ich Herrn Professor Dr. Martin Wackernagel verpflichtet.